



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Les représentations des Roms dans les films de Tony
Gatlif : « Gadjó dilo » (1997) et « Les Princes » (1983)“

Verfasserin

Stanislava Komlenac

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, 2012

Studienkennzahl lt. Studienblatt: A 236 346

Studienrichtung lt. Studienblatt: Romanistik Französisch

Betreuerin: o. Univ.-Prof. Mag. Dr. Birgit Wagner

Tous mes sincères *remerciements* à Madame Birgit Wagner pour m'avoir guidée dans mon travail et m'avoir fait bénéficier de conseils précieux, et *merci* à ma famille et à mon ami pour leur soutien et leurs encouragements quotidiens.

Table des matières

Introduction	7
Les représentations des Roms dans les films de Tony Gatlif : « Gadjó dilo » (1997) et « Les Princes » (1983).....	9
A La quête identitaire des Roms- ethnicité, minorité, identité, stéréotypes.....	9
1. Roms – la plus grande minorité européenne	9
1.1. La diversité des noms - Roms ou Tsiganes?	9
1.2. Origine	13
1.3. Définitions	16
1.3.1. Ethnicité.....	16
1.3.2. Minorité.....	20
1.4. Définir l'identité des Roms : une gageure	21
2. Les Roms dans le cadre politique européen.....	24
2.1. La « Question Rom »	24
2.2. L'affirmation nationale des Roms.....	27
2.3. Le concept d'une identité transnationale à l'égard des Roms.....	30
3. Langue et musique – pierres angulaires de l'identité rom.....	32
3.1. Langue.....	32
3.2. Musique	33
4. Stéréotypes et préjugés	36
4.1. Définition.....	36
4.2. L'image des Roms - Entre attirance et rejet.....	37
B La représentation des Roms au cinéma	39
1. Les films et la puissance des images.....	39
2. Exemples des œuvres cinématographiques sur la thématique des Roms.....	40
3. Tony Gatlif – l' « avocat » des Roms sur les grands écrans	43
4. Gadjó Dilo	46
4.1. Approche analytique	46
4.1.1. La segmentation du film et le genre	46
4.1.2. Les particularités narratives.....	49

4.1.3.	L'espace cinématographique.....	54
4.1.4.	Le temps.....	56
4.1.5.	La bande sonore	57
4.1.6.	Les acteurs.....	60
4.1.7.	Les particularités filmiques	62
4.2.	Approche thématique.....	63
4.2.1.	Le contexte historique et politique – La Roumanie.....	63
4.2.2.	La représentation des Roms – une image entre le point de vue ethnologique et les stéréotypes	65
5.	Les Princes	72
5.1.	Approche analytique	72
5.1.1.	La segmentation du film et le genre	72
5.1.2.	Le titre	75
5.1.3.	L'espace cinématographique.....	76
5.1.4.	Le temps.....	79
5.1.5.	La bande sonore	80
5.2.	Approche thématique.....	82
5.2.1.	Le contexte historique et politique – La France : De la lutte contre le nomadisme jusqu'à l'expulsion des Roms	82
5.2.2.	L'identité rom : tension permanente entre nomadisme et sédentarisation dans « Les Princes »	83
5.2.3.	La représentation des Roms et des Gadjés	86
	Conclusion	91
	Références bibliographiques.....	93
	Annexe.....	103
	Protocole de séquences de « Gadjó Dilo »	103
	Protocole de séquences de « Les Princes »	111
	Zusammenfassung.....	121

Introduction

La représentation des Roms à travers l'histoire européenne est influencée par des stéréotypes négatifs et des préjugés. Ainsi, les Roms sont considérés comme barbares, sauvages, dangereux, criminels et aussi comme des marginaux de la société. Pourtant, il existe aussi des stéréotypes positifs à l'égard de cette population qu'on trouve notamment dans les œuvres artistiques. Là, leur apparence ainsi que leur mode de vie servent à l'inspiration. Une image connue : les Roms sont des itinérants éternels, un peuple soif de liberté et de plus, des musiciens virtuoses pleins d'émotions. Néanmoins, la population rom reste un peuple étrange, voire exotique pour la société occidentale.

Dans ce travail, les représentations des Roms seront analysées à travers les films de Tony Gatlif. L'analyse se penche sur deux films de la trilogie rom « Gadjó dilo », 1997 et « Les Princes », 1983.

La dénomination de cette population concernée présente un véritable enjeu linguistique et politique. Il faut préciser que les Roms se composent d'un groupe hétérogène. Il y a de nombreuses dénominations pour chaque groupe qui peuvent varier entre autres selon le pays ou le statut social et politique du groupe. La notion « Rom » sera valable pour ce travail. Elle englobe tous les groupes et sous-groupes des Roms sur le territoire européen. Au niveau politique, l'emploi de ce nom est également justifié pour l'unification lors du premier Congrès mondial tsigane à Londres en 1971. Donc, pour rester objectif et neutre, les termes suivants seront employés dans ce travail : *Rom(s)* en lettre initiale majuscule comme nom singulier et pluriel, et *rom(s)* comme adjectif féminin et masculin. Les deux termes englobent les personnes masculines ainsi que féminines. Chaque auteur a en général le droit de choisir librement la dénomination pour décrire les Roms dans son œuvre. Ainsi, les citations dans ce travail respectent les dénominations de leurs auteurs.

L'objectif du chapitre A. est de présenter l'aspect culturel et politique des Roms dans le contexte européen. Il y a également la tentative de préciser l'identité rom qui est marquée par la migration. En raison de la globalisation au sein de l'Union européenne, les Roms font partie du discours politique. La « question rom » est au

cœur des discussions politiques et dans les médias. L'identité rom peuvent également être redéfinir au niveau transnational. Par rapport à la quête identitaire des Roms, il faut mentionner leurs origines et les piliers de leur culture, la musique ainsi que la langue. À part l'aspect politique et culturel, ce chapitre se compose aussi d'une vue d'ensemble du développement des stéréotypes et préjugés.

Le chapitre B. est dédié à la représentation des Roms au cinéma. Après une brève introduction sur le pouvoir des images suivent quelques exemples cinématographiques sur la thématique des Roms. La biographie de Tony Gatlif met à l'évidence le double-statut du réalisateur par rapport aux Roms. Il est à la fois Rom et cinéaste. Dans de nombreux entretiens, il souligne son intention de présenter une image vraisemblable et authentique de son peuple sur les grands écrans. En revanche, des diverses critiques l'accusent de représenter les Roms d'une façon négative pleine de stéréotypes. Le but de ce travail sera d'analyser les films. Les analyses filmiques s'appuient sur des protocoles de séquences présentés en annexe. Les questions primordiales seront les suivantes : Quels sont les stéréotypes attachés aux personnages roms dans les films ? Comment le double-statut du réalisateur influence-t-il sa représentation des Roms ? Comment la construction identitaire des Roms s'effectue-t-elle dans les films ?

Les représentations des Roms dans les films de Tony Gatlif : « Gadjo dilo » (1997) et « Les Princes » (1983)

A La quête identitaire des Roms- ethnicité, minorité, identité, stéréotypes

1. Roms – la plus grande minorité européenne

1.1. La diversité des noms - Roms ou Tsiganes?

La dénomination des groupes itinérants est toujours problématique, car elle reflète un certain point de vue, soit celui du groupe lui-même soit celui de l'extérieur, donc, celui des autres. Les Roms et les Tsiganes sont en général perçus comme un groupe homogène malgré leur diversité culturelle et sociale. Par conséquent, les deux noms sont incorrectement employés comme synonymes, bien que Liégeois, historien et professeur universitaire, affirme que « l'un est un exonyme attribué de l'extérieur, et l'autre un endonyme, nom que se donnent ceux qui estiment appartenir à la communauté des Roms. »¹

Les exonymes les plus répandus et qui sont par ailleurs dans le langage quotidien des plusieurs langues européennes sont *Țigani* en roumain, *tsiganes* en français, *Zigeuner* en allemand, *Zingari* en italien, *Cigány* en hongrois et *Ciganos* en portugais. Toutes ces formes dérivent probablement du nom grec *Athigganoi*, « intouchés, non-touchés », qui désignait une secte errante, très puissante entre le IX^e et le XI^e siècle, originaire d'Asie Mineure et dont les membres pratiquaient la magie. Après la persécution des adhérents de cette secte, deux siècles plus tard, le nom est à nouveau attribué à un groupe voyageur, les Roms, venant de l'Est. Dès lors cette appellation leur reste attachée.²

Une autre appellation qui leur est restée est celle d'*Égyptiens* dont proviennent en effet le nom *Gypsies* en anglais et *Gitanos* en espagnol qui fait possiblement référence à leur terre de provenance, car un grand territoire très fertile dans le

¹ Liégeois, J.-P. (2009), p.27-28.

² Voir là-dessus Liégeois, J.- P. (2009), p.26; Courthiade, M (2004), p.3 et Fraser, A. (1992), p.46-47.

Moyen-Orient était autrefois nommé « Petite Égypte ». Donc, en arrivant en Europe, les groupes voyageurs se disaient venir de « Petite Égypte » ou d' « Égypte ».³

En outre, en France, les deux exonymes *Bohémiens* et *Roumains* sont fréquemment employés. Plésiat, sociologue, suppose que l'appellation *Bohémiens* provient du XV^e siècle dans les Pays tchèques lors de la régulation du nomadisme par le roi de Bohême. Le nomadisme était à l'époque plus toléré dans les Pays tchèques que dans les autres pays européens, mais seulement à condition que les gens errants puissent présenter une lettre de recommandation émanant du roi de Bohême.⁴ Au XX^e siècle, le nom *Roumain* s'est installé dans le discours politique, et il est désormais propagé par les médias, en faisant notamment allusion aux problèmes socio-économiques suscités par la migration des Roumains (Roms et non-Roms) dans les dernières années.

L'emploi des exonymes est très contestable, car d'une part « (i)l est important de souligner que lorsqu'on parle d'exonymes, il s'agit de noms donnés par les gens qui sont vraiment extérieurs aux questions roms, comme des agriculteurs, des marins, des employés de banque ou des présentateurs de télévision, c'est-à-dire des personnes pour qui l'identité des peuples sans territoire compact n'a ni intérêt, ni importance. En principe, il n'y a pas conséquences notables. Le problème apparaît lorsque des gens qui, de par leur activité, sont en relation avec des Roms professent la même ignorance par rapport à l'identité de ces derniers. »⁵ Donc, d'autre part, certaines exonymes impliquent une connotation négative et leurs significations peuvent être péjoratives dépendant du contexte ainsi que des gens qui les emploient. Le terme « Zigeuner » en allemand évoque la stigmatisation des personnes itinérantes lors de la Deuxième Guerre mondiale ainsi que les cruautés inhumaines des nazis concernant la population rom. Par conséquent, ce terme a une connotation fortement négative dans les pays germanophones. De plus, les exonymes renforcent souvent les stéréotypes et clichés défavorables issus de la méconnaissance et du mépris à l'égard des Roms. Par rapport à l'emploi ambigu des divers noms appliqués par l'extérieur, il faut forcément mentionner la recherche menée par Margaret Beissinger, professeur de langues et littératures slaves, sur l'identité des *lăutari*, des musiciens professionnels de Roumanie. Selon les musiciens

³ *Ibidem*, et Okely, J. (1983), p.3.

⁴ Voir Plésiat, M. (2010), p.49.

⁵ Courthiade, M. (2004), p.3.

interrogés, le nom *țigan* est à la fois une insulte et une appellation interne choisie et adaptée par les membres du groupe eux-mêmes :

« Lăutari admittedly agree that when Romanians say “țigan,” it can be an insult. What many have told me is that what matters to them is not the ethnonym used but rather the tone of voice employed when they are spoken to or about. Among themselves, lăutari are evidently comfortable (and accustomed to) using “țigan”. It can be a way of expressing intimacy and informality with each other. But it is also an example of appropriating the vocabulary of the dominant group as a means for lăutari to assert their proximity to them. In this sense, language and ethnonyms powerfully reflect cultural identity. »⁶

La constatation faite ci-dessus rend compte du fait que l'emploi d'un certain nom, soit par l'extérieur ou par l'intérieur, construit également l'identité du groupe. Les exonymes, comme *Tsiganes*, *Égyptiens*, *Bohémiens* ou *Roumains* présentés en haut font référence à un territoire ou à un pays, donc aux origines, d'où sont arrivés les groupes itinérants. À part les dénominations qui indiquent la provenance du groupe, d'autres notions se sont installées, notamment dans les discours politiques, pour désigner le mode de vie mobile de plusieurs groupes migrants se déplaçant en roulottes ou en caravanes à travers l'Europe. Ce mode de vie a posé des problèmes socio-économiques dans les pays d'accueil, car les gens itinérants ont été considérés comme asociaux qui menaçaient l'ordre public. Pour les socialiser et mieux contrôler le nomadisme, la politique européenne a dès le règne de Marie-Thérèse, donc dès le XVIII^e siècle, pour but de sédentariser de force ces gens mobiles. En France, les noms *Nomades* et *Gens du voyage* sont introduits par la législation française au XIX^e siècle. Ces nouveaux termes mettent l'accent sur la mobilité de ces peuples, mais ils reflètent également la position prise par l'État à l'égard des groupes et des groupes de familles circulant sur les territoires européens. Donc, « c'est la réaction des autorités qui les a distingués officiellement du reste de la société, qui les a nommés « *Tsiganes* » ou « *Nomades* » et qui les a fait exister en tant que groupe distinct, peuple à part entière, à la frontière clairement délimitée non par eux ou par leur culture, mais par le pouvoir. »⁷

La migration des Roms s'est effectuée en plusieurs étapes et les différentes expériences que les itinéraires ont vécues lors de leur migration, notamment l'insertion dans des anciens pays européens, ont produit des groupes et sous-groupes différents. Ainsi, il existe plusieurs communautés, entre autres celles des

⁶ Beissinger, M.H. (2001), p.47.

⁷ Plésiat, M. (2010), p.96.

Gitans ou *Kalé* dans la Péninsule ibérique, les *Manouches* ou *Sintés* dans l'espace carpatho-balte, y englobant également les groupes et familles résidant sur les territoires français ainsi qu'allemands, enfin, le groupe énorme de *Roms* dont la plus grande majorité est répandue dans les Balkans.⁸ Pendant leurs voyages par l'Europe, de différents groupes ont également rencontré d'autres voyageurs d'origine autochtone, comme par exemple des *Travellers*⁹ en Irlande. Donc, il y a également le cas dans lequel les groupes itinérants se sont mêlés avec les groupes autochtones et qui ont désormais maintenu une identité distincte. C'est le cas des *Tinkler* ou *Tynker* en Irlande, des *Quinquis* en Espagne ou des *Jenisch* en Allemagne. En Europe de l'Est, les communautés différentes ont obtenu leur nom en fonction de leur tradition économique. Donc, le nom du groupe dérive du métier que ses membres exercent depuis des siècles. Le terme latin *cingari*, qui était répandu au Moyen Âge et dont dérivait l'exonyme Tsigane, est probablement issu du mot arabe « samkeri » (tôlier) ou du mot perse « zang » (champ lexical de tôle et de fer).¹⁰ En Roumanie, le nom du groupe fait allusion à l'activité économique de ses membres. Ainsi, il y a entre autres les groupes *ursari* (montreurs d'ours), *căldărari* (chaudronniers, rétameurs), *slătari* (orpailleur), *rudari* (bucheron), *lăutari* (musiciens) et beaucoup d'autres.¹¹

Cette énumération est incomplète. Elle ne propose qu'une vue d'ensemble de la variété des groupes et sous-groupes et leurs noms qu'ils ont obtenus ou adaptés à travers les siècles. Longtemps, le terme Tsigane a circulé, pas seulement dans le langage quotidien, mais aussi dans le domaine politique. Ce terme a amalgamé des populations différentes. Par rapport à la diversité rom/tsigane, Piasere, historien et professeur universitaire, ajoute que « chacune de ces communautés possède une panoplie culturelle singulière et sait donner à la vie quotidienne de ses membres un parfum unique. »¹² Donc, c'est incorrect ou très problématique de trouver un nom ou une classification unique qui englobe tous ces peuples et leurs diversités.

Néanmoins Liégeois souligne tout particulièrement l'importance de l'endonyme *Rom* ou *Roma*. « (B)ien qu'il ne recouvre pas tous les groupes, il présente l'avantage de

⁸ Voir là-dessus Williams, P. : *L'ethnologie des Tsiganes*. Dans Stewart, M. et Williams, P. (2011), p.9-28; Olivera, M. (2011), p.17-18; Piasere, L. (2011): *La dimension romaní* (chapitre II); Chourthiade, M. (2004); Liégeois, J.-P. (2009), p.25-26.

⁹ Sur des Traveller voir les œuvres de Judith Okely.

¹⁰ Voir Streck, B. (2008), p. 24.

¹¹ Voir Giurchescu, A. (2000), p. 310.

¹² Piasere, L. (2011), p.14.

se démarquer (jusqu'à une période récente) des stéréotypes attachés aux dénominations attribuées de l' « extérieur », celui d'être la dénomination interne d'un nombre important de groupes, et celui de mieux correspondre à la réalité socioculturelle et aux vœux politiques de la plupart des groupes présents en Europe centrale et de l'Est, qui représentent la très grande majorité des communautés tsiganes d'Europe. »¹³ La dénomination *Rom* est fréquemment employée dans les discours politiques, culturels et interculturels menés par les *Roms* eux-mêmes et les organisations non-gouvernementales pour promouvoir l'idée d' « émancipation nationale du peuple tsigane »¹⁴, c'est-à-dire de lutter pour les droits des minorités. Ce terme est officiellement employé pour la première fois lors du Congrès mondial tsigane en 1971 à Londres. L'endonyme *Rom* signifie simplement homme marié.¹⁵ En 1995, Nicolae Gheorghe, Ian Hancock et Marcel Courthiade, tous linguistes, lancent l'appel de transcrire l'endonyme *Rom* sous la forme «*Rroms*» pour adapter l'orthographe à l'alphabet rom.

1.2. Origine

En ce qui concerne les *Roms*, la notion d'origine est omniprésente et au cœur des recherches. Au XVII^e siècle, l'Inde est découverte comme le pays d'origine des *Roms*. Les recherches linguistiques y jouent un rôle très important. En analysant la langue des *Roms*, le romani, des différents scientifiques ont trouvé des mots empruntés aux langues parlées en Inde, par ailleurs, en Perse, en Arménie ainsi qu'en Grèce. Grâce à cette découverte linguistique, ils ont essayé de reconstruire le parcours des *Roms* de l'Inde vers l'Europe. De plus, Plésiat résume qu'à cette époque, au XVII^e siècle, l'Inde était en fait considérée comme le berceau du genre humain et qu'à partir des preuves linguistiques, de divers auteurs européens construisaient leur théorie raciale.¹⁶

Les premiers à reconstruire les origines indiennes des *Roms* fondées sur les caractéristiques linguistiques ont été les deux historiens allemands Johann Rüdinger (1782) et Heinrich Grellmann (1783). Grâce à l'aide d'une femme rom, Rüdinger a comparé les mots traduits par la femme en romani avec les mots des langues parlées en Inde. Il a découvert un grand nombre de mots romani empruntés aux langues

¹³ Liégeois, J.-P. (2009), p.27.

¹⁴ Plésiat, M. (2010), p.102.

¹⁵ Voir Bakker, P., et al. (2000), p.29.

¹⁶ Voir Plésiat, M. (2010), p.21.

indiennes et il a également constaté que le romani et les langues indiennes avaient les mêmes conjugaisons et déclinaisons.¹⁷ Les dernières années, beaucoup de linguistes de divers pays ont péniblement tenté d'analyser le romani et d'autres langues provenant d'Inde pour trouver une région de départ des Roms en Inde. Pourtant, leurs recherches ne donnent pas de résultats satisfaisants, car il existe beaucoup de théories et très peu de ressources fiables et conservées sur l'époque du départ des Roms qui peuvent affirmer les différentes thèses. Donc, la région exacte d'origine des Roms en Inde reste encore un mythe. Cependant, la piste linguistique explorée mène au centre de l'Inde, car le romani montre une proche parenté avec l'hindoustani, le punjabi, le gujarati et le rajasthani ainsi que dans le nord de l'Inde avec le kashmiri et notamment avec le sanskrit.¹⁸ Le résultat : Les Roms sont originaires des régions de l'Inde centrale. De plus, ils passent quelques temps dans le nord du pays avant d'émigrer vers l'Europe.

À part ce résultat, il reste encore quelques questions à se poser pour reconstruire le parcours des Roms et probablement d'autres groupes itinérants: Est-ce que les groupes recherchés en Inde sont-ils les vrais ancêtres des Roms répandus en Europe? Viennent-ils tous d'Inde? À quel moment ont-ils quitté l'Inde et pourquoi?

Aujourd'hui il existe encore des groupes au delà de l'Inde qui ont maintenu leur langue ainsi que leur organisation sociale qui ressemblent à celles des Roms. En Afghanistan il y a les Jats. Un autre groupe, les Parya demeurent en Tadjikistan et en Ouzbékistan. Les Dom habitent dans les pays du Proche-Orient comme la Jordanie, le Liban, la Palestine, la Syrie et la Turquie. En Arménie il y a encore les Lom. Fraser affirme qu'il y a une proche parenté entre les groupes Dom, Lom et les Roms européens. La lettre initiale de ces groupes a changé en raison de la prononciation qui diffère dans les langues¹⁹ :

¹⁷ Quant aux études de Grellmann, l'historien s'est servi des ressources différentes, mais notamment des recherches menées par le ministre hongrois Samuel Augustini ab Hortis auprès de quelques familles roms en Hongrie et Transylvanie. Dans son œuvre « Die Zigeuner », publié en 1783 et ultérieurement traduit en français en 1810 sous le titre « Histoire des Bohémiens, ou tableau des mœurs, usages et coutumes de ce peuple nomade », Grellmann propose l'image d'un peuple distinct auquel il donne en fait un pays d'origine, une histoire ainsi qu'une langue commune : ils sont tous originaires d'Inde. De plus, il rassemble tous les groupes différents sous la dénomination de Tsiganes. Donc, Grellmann était le premier à définir les Roms comme un groupe ethnique homogène. Même si l'étude de Grellmann est fortement contestée par Willems, car les ressources dont s'est servi les l'étude de l'historien était très peu fiable, il est considéré comme fondateur des études tsiganes et son œuvre était longtemps la base pour les autres scientifiques dans ce domaine.

Voir là-dessus Willems, W. (1998): *Ethnicity as a Death-Trap: the History of Gypsy Studies*. In: Lucassen, L., Willems, W. et Cottaar, A. (1998), p.17-34.

¹⁸ Bakker, P., et al. (2000), p.19.

¹⁹ Voir là-dessus Kenrick, D. (2004), p.6.

« It lies in the Gypsies' widespread name for men of their own race – in European Romani, *rom*; in Armenian Romani, *lom*; and in Syrian and Persian Romani, *dom*. All of these can be shown (given the regular sound changes in Armenian and European Romani) to be in exact phonetic correspondence with Sanskrit *dōmba* and Modern Indian *dom* or *dum*, which refer to a particular conglomerate of tribes. »²⁰

C'est pourquoi ces groupes ont la même origine indienne. De plus, il est évident que le nom du groupe indique également la position sociale et les activités économiques de ses membres. *Dom* signifie une caste inférieure de musiciens et de danseurs. Il existe deux documents du premier siècle qui font référence à ces professions artistiques exercées par des ancêtres des Roms européens. L'un de ces documents est de l'historien arabe Hamza de 950 et l'autre du poète persan Firdausi de 1011 qui écrivaient tous les deux sur le shah de Perse, Bahram Gour qui souhaitait de la musique et donc, se faisait envoyer des musiciens du roi de l'Inde.²¹ Par la suite, les divers groupes ont abandonné l'Inde en plusieurs étapes dont les raisons sont encore inconnues. En différentes vagues migratoires et comme nomades, ils se sont également dispersés en Europe et dans d'autres pays du monde dans lesquels la plupart des Roms sont devenue sédentaires.

D'autres scientifiques prétendent que les Roms, ou plutôt leurs ancêtres, étaient des guerriers qui luttaient contre les musulmans, notamment et également documenté dans l'armée de Mahmud Ghazni en 1015. Pris en esclavage, les groupes de guerriers issus de l'Inde étaient fortement stigmatisés. Arrivés dans les pays européens lors des siècles suivants, ils n'appartenaient qu'à la plus basse couche sociale où ils ont longtemps restés esclaves. L'esclavage le plus dur et le plus long en Europe concernant les Roms a été en Valachie et en Moldavie. Cette captivité a commencé dès la domination byzantine dans ces régions et cette période esclavagiste a tellement marquée la réputation des Roms en Europe de l'Est que le nom « țigan » et « rob » (esclave en roumain) ont été employés comme synonymes.²²

À part les scientifiques qui défendent l'Inde comme origine des Roms, il y en a également d'autres qui considèrent les Roms comme étant des Européens socialement exclus. De plus, dès le XIV^e l'existence des Roms est mieux

²⁰ Fraser, A. (1992), p.25-26.

²¹ Voir Liégeois, J.-P. (2009), p.14-15.

²² Voir Piasere, L. (2004), p.91 et Viorel Achim, *Țigani în istoria României* (Bucharest, 1998) p.33. Cité par Beissinger, M. H. (2001), p.28.

documentée sur les territoires européens. On peut ainsi dire que « au début du XIV^e siècle la préhistoire des Tsiganes s'achève et leur histoire commence. »²³ Arrivés dans le sud des Balkans, ils se déplacent lentement vers l'Europe centrale. Au XIV^e siècle, ils sont enregistrés en Transylvanie et en Hongrie, puis au XV^e siècle en Slovaquie et dans les Pays tchèques et au début du XVI^e siècle, ils sont arrivés en Pologne. Le « Journal d'un bourgeois de Paris » datant de 1427 est le premier texte français qui documente l'arrivée des Roms à Paris.

Contrairement à la population juive, les Roms, n'ont pas véritablement un pays d'origine :

« In contrast to the Jews, who maintained identification with their homeland through their religion and tradition, the vast majority of Roma today have no idea where their ancestors come from; and those who know will tend to reject the homeland idea altogether. »²⁴

Donc, beaucoup de Roms ne considèrent plus l'Inde comme leur pays d'origine. En outre, arrivés dans les différents pays du monde, ils se sont adaptés à la culture existante. Ainsi, l'Inde comme origine des Roms glisse vers le mythe et la reconstruction du parcours des Roms vers l'Europe reste encore un champ scientifique ouvert comme le décrit Kenrick, professeur de langues: « Décrire l'histoire ancienne des Tsiagnes revient à reconstituer un puzzle dont certaines pièces manquent et dans la boîte duquel on a ajouté les pièces d'un autre puzzle. »²⁵

1.3. Définitions

1.3.1. Ethnicité

Le mot ethnie existe depuis le 19^e siècle dans la langue française. Pourtant, cette notion dérive du grec ancien « ethnos », qui veut dire « peuple ». Dès son premier emploi dans la « Politeia » d'Aristote, ce terme dessine un phénomène social, car il se réfère à la distinction entre les citoyens d'Athènes (ethnos) et les autres (demos). Il s'appuie sur le principe de « ius sanguinis ». Donc, pour devenir un citoyen

²³ Vaux de Foletier, François de (1970), *Mille Ans d'histoire des Tsiganes*, Fayard, Paris, p.37. Cité par Liégeois, J.-P. (2009), p.22.

²⁴ Nicolae Gheorghe in *The Romanies in Central an Eastern Europe*, p.11. Cité par Barany, Z. (2002), p.9.

²⁵ Kenrick, D. (1994) : *Les Tsiganes de l'Inde à la Méditerranée*, CRDP Midi-Pyrénées, « Interface », Toulouse, p.10. Cité par Liégeois, J.-P. (2009), p.18.

d'Athènes et participer aux décisions politiques, il faut que les parents soient nés à Athènes.

Le terme ethnicité, qui est fréquemment employé dans l'ethnologie et l'anthropologie, provient de la nécessité de classer les peuples. Au 19^e siècle, ce terme est même employé lors de la création des nations et par ailleurs pour justifier la colonisation, car le terme implique depuis toujours les notions d' « inférieur » ainsi que de « différent ». En conséquence, l'emploi de ce terme n'est jamais neutre, car il exprime la distinction entre « nation », autrement dit un monde moderne ou une civilisation, et « ethnie » qui en fait, décrit un groupe humain incapable de fonder une nation.²⁶ Le terme ethnicité a remplacé les mots « tribu » et « race », qu'on a utilisés d'une façon politiquement incorrecte jusqu'aux années 70. Auparavant, à partir du 18^e siècle, le terme race était employé pour classer l' « autre » d'une manière très négative pour enfin établir une hiérarchie sociale qui englobait les deux pôles, celui de la supériorité et celui de l'infériorité.

Dans les sociétés modernes de nos jours l'emploi du terme ethnicité dans les discours politiques aborde les problèmes sociaux suscités par la diversité culturelle dans un pays. Van den Berghe, sociologue et anthropologue, et Yinger, sociologue, vont plus loin dans leur explication du terme par rapport aux problèmes socioculturels en affirmant :

« (...) the term 'ethnicity' covers a prudent, subtle form of racism; it harbours a mythical image, or representation, that can be used to avoid dealing with a society's problems. »²⁷

Selon Eriksen²⁸, sociologue et anthropologue, il existe trois thèses ou théories pour définir l'ethnicité. En général, l'appartenance d'un individu à un groupe est essentielle. Tous les membres de ce groupe partagent une même culture, c'est-à-dire qu'ils ont en commun certains caractères socioculturels comme une histoire, une langue, une religion, une mythologie ou un territoire. La thèse primordiale ou essentialiste signifie que l'appartenance à un groupe particulier est un besoin humain primordial dont l'adhérence est acquise dès la naissance. En outre, l'appartenance à un groupe assure une protection au sein d'une société. Étant données toutes ces caractéristiques partagées par les membres, un groupe ethnique évoque en fait,

²⁶ Voir Wieviorka, M. (1994), p. 24.

²⁷ Van den Berghe, P. et Yinger, J.M., cités par Rex, J. (1994), p.24.

²⁸ Voir là-dessus Eriksen, T.H. (1993).

selon Anderson, politologue, et son concept de « Imagined Communities »²⁹, l'impression d'appartenir à une grande parenté.

Cependant, il existe une différence entre la dénomination du groupe lui-même et celle de l'extérieur. Cette distinction entre le « nous » et l' « autre » existe dès Aristote et son concept de la démocratie. L'anthropologie moderne ainsi que les études culturelles défendent également l'affirmation que l'identité est fondée sur l'altérité, c'est-à-dire, que « l'identité ne saurait être conçue sans son pendant inversé que l'altérité. »³⁰ Autrement dit, l' « autre » est toujours défini par l'Ego³¹ ou « l'autre n'est pas considéré pour lui-même. C'est à peine si on le regarde. On se regarde en lui. »³²

Dans les années 60, Fredrik Barth, ethnologue, reconsidère le terme et la définition de l'ethnicité. Il lance la thèse constructiviste et instrumentaliste, dans son œuvre « Ethnic Groups and Boundaries », 1969. Selon lui, l'attachement à un certain groupe n'est pas forcément naturel ou primordial, les groupes se créent et apparaissent à partir d'une interaction sociale.³³ En effet, l'attachement à un groupe ethnique a pour but de servir les intérêts du groupe et de faciliter l'accès aux ressources sociales, politiques, culturelles et matériaux. Ainsi, si la démarcation entre les différents groupes n'est pas très précise, elle est plutôt fluide. Dans ce cas-là, l'ethnicité n'est pas considérée comme un élément stable et inhérent acquis dès la naissance, mais comme un processus. Là-dessus, Yelvington, anthropologue, précise le processus de la création de l'identité ethnique en expliquant :

« Ethnicity is an aspect of social relationship between agents who consider themselves as culturally distinctive from members of other groups with whom they have a minimum of regular interaction. It can thus also be defined as a social identity (based on a contrast vis-à-vis others characterised by metaphoric or fictive kinship. »³⁴

À ce point, il faut remarquer que dans les sciences sociales, les deux termes ethnicité et identité ont parallèlement émergé dans les années 60 aux États-Unis lors du mouvement d' « ethnic revival » qui a suscité le débat sur l'ethnicité dans le domaine politique et idéologique. C'est également aux États-Unis que les sociologues de l'École de Chicago ont comme premiers insisté dans les années 1920

²⁹ Voir là-dessus Anderson, B. (1991).

³⁰ Plésiat, M. (2010), p.150.

³¹ *Ibidem*, p.163.

³² Laplantine, F. (1987 : *L'anthropologie*. Paris: Payot, p.150. Cité par Plésiat, M. (2010), p151.

³³ Voir Barth, F. (1994), p.9-38.

³⁴ Yelvington, K. (1991) : *Ethnicity as practice ? A moment on Bentley !*, *Comperative Studies in Society and History*, Vol.33 (1), p.168. Cité par Eriksen, T. (1993), p.12.

jusqu'à 1935 sur l'investigation du rapport entre les groupes immigrés et la société américaine. Cependant, l'emploi du terme identité est problématique et ambigu comme le constate Roger Brubaker, sociologue américain, car « *les sciences sociales et humaines ont capitulé devant le mot "identité" (...) Le terme identité, pensons-nous, a tendance à signifier trop (quand on l'entend au sens fort), trop peu (quand on l'entend au sens faible), ou à ne rien signifier du tout (à cause de son ambiguïté intrinsèque).* »³⁵

Le terme identité dérive du latin « idem » et signifie le même. Un ensemble de caractères permet à l'individu de s'identifier avec un groupe. Donc, le terme ethnicité est primordial pour la création de l'identité. Néanmoins ce terme est accompagné par la notion de différence qui entraîne souvent la ségrégation, la répression, la stigmatisation et le racisme. Butler, philosophe, constate là-dessus :

« [A]ll identities operate through exclusion, through the discursive construction of a constructive outside and the production of abjected and marginalized subjects (...). »³⁶

La notion d'ethnicité est très complexe. Rex, sociologue, défend l'idée d'identités multiples, c'est-à-dire qu'il n'existe pas une identité ethnique unique dont les caractéristiques socioculturelles sont partagées par tous les membres de ce groupe. Selon lui, l'individu choisit son identité en fonction de la situation dans laquelle il se trouve.³⁷ Chaque individu possède ainsi plusieurs identités. Dans ce cas-là, l'identité peut d'ailleurs être redéfinie dans le but de servir des intérêts divers. C'est la troisième théorie d'Eriksen qui met l'accent sur la situation et le contexte dans lequel se trouve l'individu.

En général, il n'y a pas de définition unique du concept de l'ethnicité ainsi que de l'identité. Les critères ainsi que la signification du terme ethnicité sont variables comme le montre la citation suivante :

« As for the meaning of ethnicity, the notion has become something like beauty, which is said to be located in the eye of the observer. Each analyst has attached a different meaning to the term. »³⁸

³⁵ Brubaker, R.: *Au-delà de l'« identité »*, Actes de la recherche en sciences sociales, n° 129, septembre 2001, p.66. Cité par Plésiat, M. (2010), p.149.

³⁶ Butler, J. (1993), *Bodies that Matter*, p.23. Cité par Hall, S. (2000), p.15.

³⁷ Voir Rex. J (1994), p. 5.

³⁸ Hutchinson, J. et Smith, A.D. (eds): *Ethnicity* (Oxford, 1996), p.5. Cité par Mayall, D. (2004), p.192.

1.3.2. Minorité

Une minorité est le regroupement d'un petit nombre face à un plus grand nombre. Effectivement, la minorité s'oppose à la majorité. La fondation des nations, qui est en fait basée sur l'idée d'une population homogène, la modernisation, le capitalisme, ainsi que l'échéance culturelle et économique suscitée par l'immigration, font émerger des minorités au sein des pays européens qui présentent selon Eriksen une nouvelle forme de l'ethnicité³⁹, mais qui sont plutôt considérées comme des minorités ethniques :

« An ethnic minority can be defined as a group which is numerically inferior to the rest of the population in a society, which is politically non-dominant and which is being reproduced as an ethnic category. »⁴⁰

La minorité n'existe que par rapport à la majorité. Donc, les deux concepts sont relatifs et relationnels. Mayall, professeur de sociologie et d'histoire, propose cinq critères pour définir des groupes qui sont les suivants :

- the fixing of boundaries
- the use of labels and the meanings given to them
- the nature of information and knowledge about the group, derived from stereotyping and experience
- characteristics of the group itself, in terms of size location and visibility
- external factors such as socio-economic and political environment.⁴¹

Le concept de la minorité dérive de l'ethnicité. Comme pour la notion d'ethnicité, il n'existe pas une définition unique pour le terme minorité, car dans tous les États, il y a des minorités qui se définissent par des différentes caractéristiques telles que l'identité, la culture, la langue ou la religion. Vu les différentes façons de définir une minorité, il y a également des différentes mesures prises par l'État au niveau politique ainsi que juridique face à ces groupes.

Cependant l'Union européenne reconnaît le droit à toutes les minorités au niveau linguistique, religieux et culturel. Pour sa politique de reconnaissance et de préservation des minorités, l'Union européenne se réfère notamment aux droits de l'homme qui garantissent les libertés fondamentales à chaque individu. De plus, les bouleversements politiques, voire belliqueux des années dernières ont bien montré

³⁹ Eriksen, T.H. (1993), p.121.

⁴⁰ Minority Rights Group (1990): *World Directory of Minorities*. London: Longman, p.xiv. Cité par Eriksen, T.H. (1993), p.121.

⁴¹ Mayall, D. (2004), p.12-13.

qu'une protection des minorités est essentielle pour sauvegarder la stabilité dans un pays et établir la paix dans le monde entier. Ainsi, « une société pluraliste et véritablement démocratique doit non seulement respecter l'identité ethnique, culturelle, linguistique et religieuse de toute personne appartenant à une minorité, mais également créer des conditions propres à permettre d'exprimer, de préserver et de développer cette identité. »⁴² La notion de minorité est notamment présente dans le discours politique international qui est incité par l'Union européenne. Donc, un groupe de personnes considéré et d'ailleurs reconnu par l'État comme minorité a un accès plus facile aux droits et à la protection de ses droits quel que soit ce que le groupe exige pour conserver sa singularité par rapport au reste de la population.

1.4. Définir l'identité des Roms : une gageure

La variété énorme de dénominations qui sont appliquées aux Roms reflète également la difficulté de définir une identité unique des Roms, car la population rom se compose d'un grand ensemble de groupes et sous-groupes. Chaque communauté conserve ses propres éléments culturels. Ainsi, Liégeois parle d'une *mosaïque de groupes diversifiés*⁴³ dont les différents éléments forment un kaléidoscope. Cette mosaïque proposée par Liégeois rassemble tous les groupes dont chacun présente un groupe ethnique à part. Cette définition propage également l'idée des identités multiples.

Par rapport à la construction d'une identité rom, il est important de prendre en considération dans quel contexte ce sujet sera abordé, donc, quelle est la position de l'auteur prise à l'égard des Roms. La tentative de définir l'identité rom faite par l'extérieur crée aussi une certaine image du groupe concerné. Cependant, cette image est toujours incomplète, sélective et souvent, elle reflète des stéréotypes et renforce des préjugés, car elle ne présente qu'un point de vue.

Les citations suivantes en langue romani avec une traduction anglaise rendent compte du problème identitaire des Roms. Elles offrent un point de vue de l'intérieur. La première citation fait allusion à une forte unité de la population rom, également appelée Romipen, Romanipen ou Romino. Quant à la deuxième citation, elle met en évidence la singularité de chaque Rom :

⁴² Préambule de la Convention-cadre pour la protection des minorités nationales sur <http://conventions.coe.int/treaty/fr/Treaties/Html/157.htm>.

⁴³ Liégeois, J.P. (1983): *Tsiganes*, La Découverte, « Petite collection Maspero », Paris, p.57 et 91. Cité par Liégeois, J.P. (2009), p.80.

« sem Roma, isem Roma st'am, hem Roma sam »
(We of course are Roma)

« Roma nane jekh »
(Roma are not all the same)⁴⁴

En général, l'identité des Roms est toujours définie par rapport à la population majoritaire dont ils font partie. La majorité est nommée les Gadjés, c'est-à-dire les Non-Roms ou autrement dit les autres, une expression de l'altérité que chaque communauté rom a construite au fil du temps.⁴⁵ La division de l'humanité en Roms et Gadjés présente une dichotomie. Piasere appelle ces deux pôles la *dimension romaní* et la *dimension gagikaní* et il prétend que « (d)imension *romaní* et dimension *gagikaní* sont les pôles d'un *continuum* où chacun place des frontières d'opposition là où cela lui convient. »⁴⁶ Cette dichotomie entre Roms et Gadjés est constante.

La question de l'identité ou de l'ethnicité des Roms s'est posée notamment après la Deuxième Guerre mondiale. Vu que les Nazis n'ont pas considéré les Roms comme un groupe ethnique, toutes les communautés roms ont eu beaucoup de problèmes à recevoir des compensations pour les cruautés inhumaines subies dans les camps de concentration et les génocides ce que les Roms appellent aussi « Porajmos ». C'est également la raison pour laquelle les anthropologues ainsi que les sociologues commencent peu à peu à s'intéresser à l'ethnicité des Roms et d'ailleurs à la définir. Le résultat est insatisfaisant, car la diversité des différents groupes donnent également une multitude de définitions et de plus, « [n]otre première difficulté face aux groupes tsiganes réside dans le fait que nous tendons à penser le « groupe » comme quelque chose de bien défini, avec des contours nets, organisé selon des règles précises, de sorte qu'une personne fait ou ne fait pas partie du groupe. »⁴⁷ Patrick Williams et Michael Stewart ajoutent aussi que « [l]a totalité tsigane apparaît comme une perpétuelle création-recréation, et l'image que l'on peut en avoir est toujours partielle, partiale-imparfaite. »⁴⁸

⁴⁴ Bakker, P., et al. (2000), p.11.

⁴⁵ Voir Piasere, P. (2011), p. 73. *Gadjo, gadji, gadjés* sont les transcriptions françaises courantes du terme *gag'ó* (ou *gágo*, ou *gazó*). Dans l'espace anglophone cette dénomination est aussi connue sous la transcription de *gorgio*. L'équivalent en espagnol est *payo*.

⁴⁶ *Ibidem*, p.77.

⁴⁷ Piasere, L. (2011), p.141.

⁴⁸ Williams, P. et Stewart, M. (2011), p.27.

Aujourd'hui, les scientifiques se mettent d'accord sur l'existence de l'ethnicité rom, pourtant les Roms ne composent pas un groupe ethnique homogène, car chaque groupe et sous-groupe possède sa propre ethnicité et ses propres caractères culturels.⁴⁹ À l'inverse, les Gadjés ne présentent pas un groupe ethnique, car la notion de l'ethnicité n'est attachée qu'aux minorités. Par rapport aux critères de détermination de l'identité rom, Okely constate que la définition doit provenir des Roms eux-mêmes :

« [N]o criterion interpreted from the outside provides a satisfactory method of identifying Gypsies, whether it be country of origin, race, language, occupation or general culture. »⁵⁰

Pour les Gadjés, les origines ainsi que le nomadisme ont longtemps été les critères définitoires qui ont également entraînés une classification raciale et socio-économique des Roms. Par ailleurs, il existe aussi l'affirmation que l'identité rom est créée autour d'une langue commune. Tous ces critères sont imposés par l'extérieur. À l'inverse, les Roms disent qu'un parent doit être Rom pour que les enfants puissent aussi s'identifier comme Rom.⁵¹

Liégeois et Okely ajoutent que le dynamisme ainsi que l'adaptation à l'environnement influencent également l'identité des Roms. L'identité des Roms est effectivement un processus de création et de re-création qui est toujours en relation avec la société majoritaire. Les Roms ne sont pas seulement définis par leurs caractéristiques culturelles, mais aussi par leur basse position sociale due à l'exclusion politique. Par rapport à la flexibilité de la population rom de réagir à leurs besoins et aux besoins exigés par l'extérieur, Liégeois exprime ceci :

« Dans un univers culturel fondé sur l'adaptation à des situations difficiles et évolutives, les Tsiganes ont développé une tradition de changement, une tradition d'innovation qui permet une stabilité à travers la précarité: l'analyse de la société tsigane est une analyse de la permanence à travers l'éphémère. »⁵²

Et Mirga, ethnologue, et Gheorghe, sociologue et auparavant même vice-président de l'Union Romani, ajoutent :

⁴⁹ Marushiakova, E. et Popov, V. (2001), p.33.

⁵⁰ Judith Okely, *Gypsy identity*. - in: Adams, B., Okely, J., Morgan, D. and Smith, D. (eds), *Gypsies and Government Policy in England: A Study of the Travellers' Way of Life in Relation to the Policies of Central and Local Government* (London, 1975), p.28. Cité par Mayall, D. (2004), p.7.

⁵¹ Voir là-dessus Mayall, D. (2004), chapitre 3 et 4.

⁵² Liégeois, J.-P. (2009), p.85.

« Always immersed in other cultures, Romani life has been characterised by ongoing adjustment and adaptation to changing environment. »⁵³

Vu que les contours de l'identité rom ne sont pas très précis et dépendent effectivement du contexte, les Roms peuvent choisir librement leur définition et manipuler en même temps leur représentation comme le montre la citation suivante d'une femme rom: « I have a thousand faces. »⁵⁴

2. Les Roms dans le cadre politique européen

2.1. La « Question Rom »

Dans le discours politique, mais aussi médiatique du XX^e siècle et d'aujourd'hui, l'accent est mis sur la fameuse «question rom», une image réductrice de la population rom qui en fait un problème social. La question rom est devenue un problème public qui s'est construit dans des situations d'interaction, car « [u]n problème public n'est pas un donné. C'est une construction sociale qui se réalise « dans l'arène des multiples conflits sociaux, débats parlementaires et combats judiciaires, disputes philosophiques et controverses scientifiques, guerres de plume et batailles de mots qui suscite un événement. » »⁵⁵

Effectivement, la « question rom » englobe un ensemble de difficultés C'est souvent le mode de vie, notamment le nomadisme qui pose des problèmes sociaux ainsi qu'économiques dans les pays d'accueil. Un pasteur lithuanien s'exprime ainsi sur les Roms qui étaient susceptibles de troubler l'ordre public en 1787: « [L]es Bohémiens dans un État bien ordonné sont comme la vermine sur le corps d'un animal ».⁵⁶

Donc, la «question rom» est en fait une redéfinition des rapports entre le pouvoir d'État et la population rom et comme l'affirme Plésiat, l'énonciation du problème est également la condition de sa résolution.⁵⁷ D'après Foucault la « problématisation » répond à des difficultés :

⁵³ Mirga, A. et Gheorghe, N. (1997).

⁵⁴ Okely, J. (1996), p.51.

⁵⁵ Cefaï, Pasquier (2003) *Les sens du public. Publics politiques, publics médiathèques*, Paris, CURAPP-CEMPS, p.13-14. Cité par Legros, O. (2009), p.43.

⁵⁶ Kenrick, D. et Puxon, G. (1972) p.28. Cité en français par Liégeois, J.-P. (2009), p.47.

⁵⁷ Voir Plésiat, M. (2010), p.43.

« (...) en faisant tout autre chose que le traduire ou les manifester; elle élabore à leur propos les conditions dans lesquelles des réponses possibles peuvent être donnés; elle définit les éléments qui constitueront ce à quoi les différentes solutions s'efforcent de répondre. Cette élaboration d'une donnée en question, cette transformation d'un ensemble d'embarras et de difficultés en problèmes auxquels les diverses solutions chercheront à apporter une réponse, c'est cela qui constitue le point de la problématisation et le travail spécifique de la pensée. »⁵⁸

Donc, dans le discours politique, les Roms sont devenus une catégorie sociale problématique ou autrement dit, les Roms sont une « minorité *révélatrice* »⁵⁹ des fonctionnements, mais notamment des dysfonctionnements sociopolitiques. Face à cette population longtemps itinérante, il y a une réaction ambivalente, pleine d'attirance ainsi que de rejet. Pourtant, la politique concernant les Roms consiste en autant de négations. Liégeois⁶⁰ a élaboré une typologie des politiques activées par les autorités à l'égard des Roms pendant les siècles derniers :

L'exclusion

L'exclusion était le premier mode de rejet face au nomadisme et aux groupes itinérants. Les pouvoirs publics ont eu pour but le bannissement de ces groupes hors du territoire de l'État. Cette politique est entrée en vigueur dès l'arrivée des Roms en Europe au XIV^e siècle. C'était le début des persécutions pour les siècles prochains.

La réclusion

« La réclusion est comprise comme l'intégration autoritaire et généralement violente des Tsiganes dans la société qui les entoure. Cette intégration qui présente le plus souvent un intérêt fonctionnel sur le plan économique, par la force de travail que représentent les Tsiganes, est conçue comme un châtiment d'ordre pénal. La disparition souhaitée géographiquement par un bannissement synonyme d'éloignement devient alors souhaitée socialement par l'enferment et l'éclatement du groupe puis par sa conformité au reste de la population. »⁶¹ Cette pratique de la réclusion, y compris l'exploitation des Roms et la sédentarisation forcée, l'interdiction de la langue rom, la fréquentation obligatoire de l'église et le placement des enfants

⁵⁸ Foucault, M., « Polémique, politique et problématisation », *Dits et écrits*, IV, 1980-1988, Gallimard, Paris 1994, p.598. Cité par Plésiat M. (2010), p.45-46.

⁵⁹ Voir Liégeois, J.-P. (2009), p.5.

⁶⁰ *Ibidem*, voir chapitre II.

⁶¹ *Ibidem*, p.51-52.

dans des maisons d'adoption, était fortement exercée par Marie –Thérèse et puis par l'empereur Joseph II. La réclusion comprenait aussi l'esclavage dur en Europe de l'Est, la condamnation aux galères ainsi que la déportation des Roms pour peupler des différentes colonies.

L'extermination

Les mesures prises par l'État pour lutter contre le nomadisme et le mode de vie de la population itinérante ont été poussées à l'extrême sous le régime nazi pendant lequel de nombreuses familles et groupes roms ont été assassinés dans les camps de concentration ou sont devenus des victimes lors des recherches biológico-raciales menées par Robert Ritter, théoricien racial notamment concentré sur la population rom. Ces recherches ont été autorisées par Heinrich Himmler, le maître absolu de la SS et chef de la police allemande, qui en défendant la raciologie nazie a publié en 1938 le décret « Lutte contre le fléau tzigane » (*Bekämpfung der Zigeunerplage*), « qui traitait de la nécessité de résoudre le « *problème tzigane* » à partir « *des caractéristiques intrinsèques de cette race* ». »⁶² Le chiffre total de victimes roms lors du régime nazi n'est pas encore exactement déterminé, car les chiffres estimés sont très fortement contesté par divers scientifiques. Ainsi, Piasere donne un chiffre entre deux cent mille et cinq cent mille Roms morts lors du « *baró porrajmós* », le « grand engloutissement »⁶³, l'appellation rom pour le génocide.

Pourtant, avec la fin du régime nazi ne disparaît pas la politique planifiée : Dans les années 90 pendant la guerre en Ex-Yougoslavie ainsi que dans d'autres pays de l'Est, la chute des régimes communistes et puis le renouvellement politique suscitent la migration globale de la population rom. La migration a été partiellement organisée sous la forme d'accords bilatéraux entre les États européens, parmi lesquels il faut notamment mentionner les accords entre la France et la Roumanie, ainsi qu'entre l'Allemagne et les pays de l'Est comme la Roumanie, la Bulgarie, la République tchèque, la Macédoine et la Pologne.

⁶² Plésiat, M. (2010), p.65.

⁶³ Voir Piasere, L. (2011), p.126.

L'inclusion

À partir des années 70 apparaît le terme d'inclusion dans le discours politique, qui est employé comme synonyme d'assimilation et d'intégration. Dès lors, les Roms sont considérés comme des marginaux qu'il faut réinsérer dans la société. Liégeois ajoute que l'inclusion est en fait la réclusion dans un esprit humaniste. «Elle est aussi plus efficace: les reclus contestent, se sentent emprisonnés. L'inclusion est plus radicale et plus souriante: alors que le reclus est puni, l'inclus est récompensé de sa normalisation; il est pris en charge par une aide sociale si son comportement se conforme à certaines prescriptions. Enfin, par l'inclusion, le gain politique de l'État est considérable : alors que le marginal exclu ou reclus demeure un marginal, le marginal inclus ne l'est plus. »^{64 65}

La «question rom» est effectivement une question politique qui présente des véritables défis pour des pays européens qui doivent améliorer la cohabitation de toute la population quelles que soient leurs nationalités ou leurs origines, dans une société pluriculturelle dont les Roms font également partie.

2.2. L'affirmation nationale des Roms

Dès le début du 19^e siècle, il ya une émergence énorme d'organisations en toute l'Europe qui suscitent également de différentes actions politiques ayant pour but l'obtention des droits pour les Roms. Ces organisations ont au fur et à mesure gagné en efficacité, si bien que dans plusieurs pays européens les Roms sont également représentés au parlement. De plus, la quantité de nouvelles organisations provoque une véritable mobilisation parmi les Roms. Pourtant, Barany, professeur notamment concentré sur la politique d'Europe de l'Est, les affaires militaires ainsi que les sujets ethniques, critique que la mobilisation ethnique est en général menée par une élite, c'est-à-dire des intellectuels. Le problème est que les Roms ne forment qu'un très

⁶⁴ Liégeois, J.-P. (2009), p.57-58.

⁶⁵ Dès février 2005, il y a l'initiative internationale, appelée *Decade of Roma inclusion 2005-2015*, menée par huit pays européens, parmi d'autres la Croatie, la Serbie, la Monténégro, la Macédoine, la Bulgarie, la Hongrie, la Roumanie ainsi que la République tchèque, qui a pour but d'améliorer la situation socio-économique des Roms en mettant notamment l'accent sur l'éducation, l'emploi, la santé, le logement ainsi que la lutte contre la pauvreté et la discrimination.

Pour en savoir plus, voir van Baar, H. (2008). Voir aussi : www.romadecade.org.

⁶⁵ Voir Piasere, L. (2011), p.46-51.

petit nombre d'intellectuels, qui n'est pas intéressé à s'identifier avec les Roms qui ont des problèmes socio-économiques et qui vivent en marge de la société.⁶⁶

Néanmoins, en 1967, quelques activistes ont formé le Comité International tsiganes (C.I.T.) qui a pris une position très élaborée à l'égard des diverses organisations nationales. Le C.I.T. est devenu une sorte de fédération internationale qui représentait en 1972 vingt-trois organisations de vingt-deux États.⁶⁷ C'est dans ces organisations que le discours nationaliste rom a ses racines et les diverses projets liés à l'émancipation des Roms sont lancés. Le terme de nationalisme est très contesté par rapport aux Roms, car dans leur discours national, il n'existe pas véritablement une revendication territoriale. Ils représentent une nation sans territoire. En revanche, quelques activistes lancent l'idée d'une nation rom, « Romanestan ». Une idée qui n'a jamais été prise sérieusement en considération au niveau international. Le concept d'une nation à l'égard des Roms a plutôt une valeur symbolique et morale.⁶⁸ De plus, Liégeois remarque que « [l]es Tsiganes se reconnaissent en tant que peuple, et non pas en tant que nation. »⁶⁹

L'événement fondateur qui a également suscité un changement de conscience parmi les Roms est sans aucun doute le premier Congrès mondial tsigane de 1971 qui s'est déroulé à Londres du 5 au 12 avril. Ce congrès, sous la présidence de Slobodan Berberski, Rom de Yougoslavie, rassemblait des personnalités politiques, culturelles et interculturelles de quatorze pays ainsi que de nombreux observateurs d'autres pays. Les délégués ont accepté le terme « Rom » comme dénomination qui englobe désormais la grande diversité de groupes et de sous-groupes. Ce nouveau terme donne aussi aux peuples roms un fort sentiment d'unité qui était par ailleurs proclamé sous les mots que « tous les Roms sont frères. »⁷⁰ Plésiat indique que la dénomination « Rom » affirme haut et fort le caractère national des Tsiganes.⁷¹

Donc, le congrès lance aussi une notable revalorisation et une revendication de l'identité rom, car les Roms peuvent désormais se faire visibles et intéresser le public à leurs problèmes. D'autres mesures importantes sont faites sous le slogan « Le peuple rom a le droit de rechercher sa propre voie vers le progrès. »⁷² Ainsi, un drapeau et un hymne sont adoptés. Les couleurs du drapeau sont très symboliques :

⁶⁶ Barany, Z. (2002), p.204 et voir aussi là-dessus van Baar, H. (2008).

⁶⁷ Voir Liégeois, J.-P. (2009), p.90.

⁶⁸ Barany, Z. (2002), p.257.

⁶⁹ Liégeois, J.-P. (1975), p.313.

⁷⁰ Liégeois, J.-P. (2009), p.92 et Mayall, D. (2004), p.205.

⁷¹ Voir Plésiat, M. (2010), p.101.

⁷² Voir Liégeois, J.-P. (2009), p.92.

le bleu et le vert symbolisent le ciel et la terre, tandis qu'un chakra, une rouge roue symbolise le mouvement et fait probablement référence aux origines communes de la plupart des Roms européens, l'Inde. Ce drapeau est également l'emblème du mouvement mondial des Roms. La chanson « Djelem, Djelem »⁷³ composée par Jarko Jovanović pour le film « Skupljači perja » (en français « J'ai même rencontré des tziganes heureux ») d'Aleksandar Petrović, sorti en 1967 a été adoptée comme hymne et parle du long chemin (lungo drom) que les Roms ont parcouru pendant des siècles de migration. Le 8 avril est désormais devenu la journée nationale des Roms, le « romano dive ». Un grand effort est mis sur la standardisation des dialectes, le romani. De plus, cinq commissions sont créées: les affaires scolaires, l'éducation, les crimes de guerre (recherches sur le génocide nazi, perpétuation du souvenir des Roms, constitution de dossiers de dommages de guerre), commission linguistique et culturelle.⁷⁴ Le Comité internationale tzigane est devenu le Comité international rom (C.I.R.) qui est à partir de 1979 l'Union internationale romani. De plus, l'Union romani, issue du congrès, est une nouvelle organisation qui collabore avec le Conseil économique et social des Nations unies ainsi que d'autres instances de l'ONU. Le but de ces organisations est de transmettre les nouvelles valeurs culturelles, notamment celles de l'éducation, parmi les Roms. Au niveau international, les Roms ont obtenu leur reconnaissance en tant que minorité nationale en 1991. Ainsi, ils bénéficient de la Charte européenne des langues régionales ou minoritaires de 1992 et de la Convention – cadre pour la protection des minorités nationales de 1994. Le problème avec les droits des minorités est que chaque État a sa propre manière de les adapter et de les appliquer aux Roms. Ainsi, les Roms ne profitent pas dans chaque pays de la même liberté et donc, ne jouissent pas de mêmes droits.

⁷³ Cette chanson se trouve aussi sous d'autres orthographes comme *Gyelem*, *Gyelem*; *Dezelem*, *Dzelem*; *Dželem*, *Dželem*; *Gelem*, *Gelem* ou sous d'autres noms comme *Opré Roma* et *Romale Shavale*.

⁷⁴ Voir *Ibidem*.

2.3. Le concept d'une identité transnationale à l'égard des Roms

Par les sciences humaines, l'anthropologie, la sociologie ainsi que l'ethnologie, les Roms ont été longtemps considérés comme un groupe à part, autrement dit un groupe marginalisé. Pourtant, il y a un changement de position et d'investigation dans les études concernant toute sorte de minorité. Suscité par le nomadisme, la migration ainsi que la politique européenne qui favorise effectivement la liberté de circulation, le concept de l'identité transnationale est appliqué aux Roms. La notion de transnationalité définit tout ce qui dépasse le cadre national, donc concerne plusieurs pays :

« We define "transnationalism" as the process by which immigrants forge and sustain multi-stranded social relations that link together their societies of origin and settlement. We call these processes transnationalism to emphasize that many immigrants today built social fields that cross geographic, cultural, and political borders.... An essential element is the multiplicity of involvements that transmigrants sustain in both home and host societies. We are still groping for a language to describe these social locations. »⁷⁵

Cette définition met fortement l'accent sur le rapport établi d'immigré entre son pays d'origine et son pays d'accueil. Cependant, à l'égard des Roms, il est difficile de déterminer un pays d'origine, car la plupart des Roms ne considèrent pas l'Inde comme leur pays d'origine. En revanche, les Roms sont de plus en plus considérés comme des Européens faisant même partie de l'histoire européenne qui est en fait marquée par la pluralité des cultures.

Pendant des siècles, les Roms ont effectivement fait l'expérience de vivre sans nation, car ils se sont fréquemment installés dans les régions de frontières. « Les frontières sont les lieux les plus fragiles de cette organisation politique que nous appelons l'État, car elles représentent des *discontinuités immédiates* pour la vie de chacun: de ce côté-ci on est citoyen avec des droits, de l'autre côté on n'en a pas; ici on doit obéir à certaines lois, là on doit suivre d'autres (...) etc. »⁷⁶

Donc, la détermination d'un pays d'origine à l'égard des Roms est très problématique ainsi que le terme de diaspora, car ce dernier implique une terre d'origine à

⁷⁵ Basch, L.; Glick Schilier, N. and Blanc – Szanton, C. (1994) *Nations Unbound: Transnational Projects, Post-colonial Predicaments, and De-territorialized Nation-States*, Langhorne, PA: Gordon and Breach. p.6. Cité par Portes, A. (1997), p.4.

⁷⁶ Piasere, L. (2004), p.133.

revendiquer. Dans le cas de la population rom, Stewart, anthropologue, prétend qu'ils sont un peuple sans patrie et tout à fait heureux ainsi.⁷⁷

Effectivement, l'identité des Roms est très complexe, car elle peut être perçue au niveau national ainsi qu'international. Les Roms ont une identité nationale, car ils sont tous citoyens d'un pays. Pourtant, les Roms s'organisent eux-mêmes au niveau international ayant pour but d'obtenir des différents droits en tant que minorité. Pour cela, il faudrait choisir l'identité transnationale, une notion qui signale une intention et motivation politique de la part des Roms.

Cette notion de transnationalité suscite effectivement un renversement de perspectives. L'identité rom peut désormais être considérée au niveau international en faisant allusion à une forte unité des Roms, bien que chaque groupe des Roms représente et garde encore ses propres caractéristiques culturelles. Pour atteindre cette nouvelle perspective à l'égard de leur identité, les Roms ont traversé un très long et dur parcours toujours prêts à surmonter toute sorte d'obstacle et à s'adapter aux nouvelles situations données comme l'indique Piasere :

« En une époque de globalisation, ils sont peut-être plus prêts que quiconque, et sur un mode totalement non-violent, à considérer le monde comme un lieu unique, un lieu qui leur est propre, puisque, dévaluant l'importance des États des Gadjés, ils ont, des siècles durant, pratiqués le fameux *Imagine* de John Lennon: vivre dans un monde sans nations. Et l'ont payé cher. »⁷⁸

Ainsi, les Roms sont grâce à leur forte culture de circulation un modèle très important pour tous les citoyens européens qui doivent peu à peu s'adapter à la liberté de circulation et en profiter en dépassant les frontières des nations et s'adaptant aux nouvelles situations sociales, culturelles ainsi qu'économiques suscitées par la migration.

⁷⁷ Stewart, M. et Williams, P. (2011), p.38.

⁷⁸ Piasere, L. (2007), p.237.

3. Langue et musique – pierres angulaires de l'identité rom

3.1. Langue

La langue est en général un caractère culturel, et à la fois un outil de communication et d'identification. La langue rom a été de plus très importante pour la reconstruction des origines de la population rom, car la langue témoigne de leur parcours d'Inde vers l'Europe comme l'indiquent les mots empruntés à des diverses langues.⁷⁹

La langue rom est appelée *romani*, pourtant c'est l'abréviation du terme « Romani čhib ». Romani est l'adverbe qui signifie « à la manière rom ». Ce terme s'est installé dans la littérature linguistique, mais il existe quand même d'autres appellations comme « amari čhib », c'est-à-dire « notre langue » ou en Italie les groupes résidents disent plutôt « vrakeri po române », donc « parler à la manière des Roms » ou au Burgenland, le nom « Roman » est préféré. Tous les noms sont employés par les membres de l'intérieur, c'est-à-dire par la population rom, cependant il existe également des appellations appliquées par l'extérieur pour désigner la langue rom, comme *Cyganskij*, *Çingene*, *Tsigane* ou *Zigeunerisch*, qui sont souvent connotées négativement.⁸⁰

Le nombre de locuteurs romani est très difficile à estimer. Ainsi, le chiffre qui englobe tous les locuteurs du monde se situe entre dix et vingt millions. Les scientifiques se mettent d'accord que le romani dérive du sanskrit, pourtant au niveau scientifique le romani a été longtemps considéré comme un dialecte, donc, il a été méprisé et dévalorisé. Courthiade affirme que jusqu'aux années 80 les scientifiques ne maîtrisaient pas suffisamment le romani, la langue qu'ils ont recherchée.⁸¹ Donc, les méthodes et les résultats linguistiques sont peu fiables et de plus contestables. Aujourd'hui, le romani est une langue reconnue et standardisée dont dérivent plusieurs variétés. Les variétés indiquent les emprunts lexiques à la langue parlée par la population majoritaire. Quand la langue rom indique aussi les emprunts grammaticaux à la langue majoritaire, il s'agit du « Para-Romani », une variante du romani répandue notamment en Espagne, en Scandinavie et au Royaume-Uni, qu'il ne faut pas confondre avec le romani.

⁷⁹ Voir là-dessus le chapitre de ce travail sur les origines des Roms.

⁸⁰ Sur le romani voir notamment Bakker, P. et al. (2000).

⁸¹ Courthiade M. (2005).

En général, le romani est employé dans la conversation quotidienne et au sein de la famille. Le romani mérite comme toutes les langues européennes sa préservation en matière de l'éducation pour que la langue ne disparaisse.

3.2. Musique

La musique est comme le langage une forme de communication. Elle fait partie de la culture d'un peuple. Par ailleurs, la musique est un outil d'identification qui apparaît sous la forme d'une performance. Elle raconte souvent une histoire en dépassant toute sorte de frontières :

« (...) what makes music so special – what makes it special for identity – is that it defines a space without boundaries (a game without frontiers). Music is thus the cultural form best able both to cross borders – sounds carry across fences and walls and oceans, across classes, races and nations – and to define places; in clubs scenes, and raves, listening on headphones, radio and in the concert hall, we are only where the music takes us. »⁸²

La musique des Roms a aussi dépassé toutes frontières. Pourtant, en parlant de la musique rom, il est difficile de définir un style musical homogène :

« Wenn wir von der Musik der Roma und Sinti sprechen, dann können wir keine stilistisch einheitliche Musik als die ihrige bezeichnen. Es sind viele Musiken der Roma und Sinti, die sowohl in ihrer kulturgeographischen Verbreitung und Differenzierung als auch in ihrer Schichtenabhängigkeit und Gattungsstruktur der einzelnen Roma- und Sinti – Gemeinschaften unterschiedliche Elemente umfassen. »⁸³

La musique des Roms est positivement connotée. De plus, il existe déjà depuis 1011 le premier document qui informe sur les musiciens et danseurs appelés Luri, les ancêtres des Roms européens. Ceux-ci ont été envoyés à la cour du roi perse pour faire de la musique. Cette image des musiciens virtuoses et danseurs furieux reste attachée aux Roms jusqu'à nos jours comme l'indiquent les citations suivantes :

« Jeder Zigeuner ist ein geborener Musiker, als solcher wird er überall gern gesehen und gehört. »⁸⁴

« Tjigani are born with a gift from God – music! »⁸⁵

⁸² Frith, Simon (1996), p.125.

⁸³ Elschek, O. (2000), p.185-186.

⁸⁴ Block, M. (1936), p.161.

⁸⁵ Beissinger, M.H. (2001), p.32.

À part ces clichés appliqués par l'extérieur aux musiciens et danseurs roms, la musique joue un rôle très important dans la vie des Roms. Ainsi, Naat Veliov, trompettiste macédoine, avoue ceci :

« Wir leben für das Heute. Und das hört man unserem Spiel auch an – wir packen einfach alles hinein, Herz und Seele. Unsere größte Glückseligkeit ist es, Musik zu machen, und wir lieben es Glück mit anderen zu teilen. »⁸⁶

Les éléments de la musique rom, notamment la musique des groupes roms résidants en Hongrie, se sont introduits dans les compositions classiques du XIX^e siècle, notamment dans les œuvres de Franz Liszt et Béla Bartók. Ce style musical, le style hongrois, est devenu très populaire et a effectivement attiré l'attention du public européen sur la musique rom pleine d'ornementation et de sensation ainsi que de virtuosité. Les compositeurs de cette époque se sont servis des stéréotypes, comme les femmes roms, belles et séduisantes, les groupes nomades à la marche sans relâche pleine de joie de vie. Ces stéréotypes se reflètent également dans les œuvres artistiques comme dans le célèbre opéra « Carmen » de Georges Bizet.

De nos jours, en raison de la commercialisation et des médias, la musique rom est encore plus populaire et les musiciens ont beaucoup de succès dans les salles de concert européennes. La collaboration entre le réalisateur bosniaque Emir Kusturica et le compositeur filmique Goran Bregović, musicien issu de l'Ex-Yougoslavie, a également contribué à la propagation mondiale de la musique rom, notamment des styles différents dispersés aux Balkans. Par ailleurs la musique rom a également influencé quelques styles musicaux nationaux, comme par exemple le Flamenco en Espagne.

La musique rom et leurs musiciens sont très adaptables et flexibles aux besoins et souhaits de leurs auditeurs. Cependant, il faut distinguer d'une part, la musique traditionnelle destinée aux coutumes et fêtes des Roms et d'autre part, la musique destinée aux Gadjés et à leur divertissement :

⁸⁶ Cartwright, G. (2008), p.19.

« Während die Zigeunermusik in engerem Sinne (d.h. Zigeuner – Volksmusik) nur unter den Angehörigen größerer Gemeinschaften, die die Zigeunersprache sprechen, anzutreffen ist, haben die beruflichen Zigeunermusiker in den Städten voll und ganz die Sprache und die Kultur des Landes übernommen, in dem sie leben. Diese letzteren, die sich von dem völkischen Zigeunertum abgesondert haben, spielen nicht für Zigeuner und keine Zigeuner – Volksmusik. Bei den beruflichen Zigeunermusikern in den Städten kann man nur von den Eigentümlichkeiten einer Zigeuner – Interpretation von Nicht – Zigeunermusik sprechen. »⁸⁷

En tout cas, la musique rom est appréciée dans le monde entier parmi les Roms ainsi que parmi les Gadjés. Il est difficile de trouver une explication satisfaisante pour ce style musical, car chaque groupe rom a développé sa propre marque musicale en raison de son histoire, son contexte géographique, mais aussi socio-économique :

« Das Fremde ist ihnen [den Roma] heimisch geworden, weil sie das Eigene – bar jeder Ausgrenzung – mit jenem bereichert sieht. Motivierend hierzu war gewiß auch die notwendige Bereitschaft, sich im Rahmen einer musikalischen Dienstleistung auf die Gewohnheiten unterschiedlicher Hörschichten einzustellen. In schöpferischer Integration, in der dynamischen Differenz zwischen Anpassung und Widerstand, existiert die eigene Musik und Sprache in der bereichernden Syntax anderer Kulturen. »⁸⁸

Le dépassement des frontières se manifeste dans la musique rom qui reflète, grâce à sa diversité musicale, en quelque sorte le multiculturalisme de la société européenne, car il s'agit en fait d'une musique dont les caractéristiques principales sont l'intégration, la synthèse et la transculturation⁸⁹ ou comme l'affirme Mevrüz Arifi, musicien issu du Kosovo :

« Roma sind die besten Musiker, weil sie die Musik aller Nationen spielen. Wir sind universal und international. »⁹⁰

⁸⁷ MGG Sp. 1278. Cité par Lorenz, T. (2008), p.99.

⁸⁸ Baumann, M.P. (2000), p.467.

⁸⁹ *Ibidem*.

⁹⁰ In: Pettan, Svanibor (1992): 'Lambada' in Kosovo: A Profile of Gypsy Creativity. Journal of the Gypsy Lore Society 5 (2), p. 118. Cité par Baumann, M.P. (2000), p.467.

4. Stéréotypes et préjugés

4.1. Définition

Les sciences humaines commencent à s'intéresser à la définition des stéréotypes et leurs conséquences pour la société dans les années 20 aux États-Unis. Les recherches sur les stéréotypes impliquent également l'interrogation sur le développement de la discrimination et les préjugés. Vu qu'il y a beaucoup de théories sur les stéréotypes, le sujet est abordé du point de vue socioculturel, psychologique et cognitif.

Le premier à s'y intéresser était Emory S. Bogradus, sociologue américain, qui a inventé une échelle pour mesurer la distance sociale entre les différents groupes migrants. Le résultat: Les habitants se distancent de migrants lorsqu'ils ont peur que les migrants puissent menacer leur statut social.⁹¹ Cette peur entraîne également la xénophobie, donc, l'hostilité envers les migrants et tous les gens qui paraissent étrangers :

« Mit zunehmender Zahl werden die Fremden immer deutlicher wahrnehmbar (visibility) und auffällig. Für die Wahrnehmung der Einheimischen treten sie allmählich als Gruppe von Menschen in Erscheinung, die anders aussehen und sich verhalten, anderer sprachlicher, ethnischer, kultureller, religiöser Herkunft sind. Die Einheimischen fühlen sich in ihrer Homogenität bedroht. Negative ethnische Vorurteile und Stereotypen gegenüber Fremden werden mobilisiert und verstärken diese Angstgefühle zusätzlich. »⁹²

Par conséquent, du point de vue psychologique, le développement des stéréotypes est en fait un mécanisme de protection. De plus, l'emploi des stéréotypes résulte d'un processus d'économiser des réflexions, c'est-à-dire, qu'un stéréotype est une opinion réduite et généralisée. En 1922 Lippmann, intellectuel américain, a constaté que c'est à cause de la complexité de la réalité que les gens commencent à simplifier et catégoriser les choses pour les mieux comprendre.⁹³

Il y a des stéréotypes positifs et négatifs. Les derniers entraînent souvent les préjugés et la discrimination. Le préjugé est une croyance imposée par le milieu ou un jugement personnel fait à l'avance à partir des quelques critères à l'égard d'une personne ou d'une chose. Tandis que la discrimination est la distinction d'un individu

⁹¹ Voir là-dessus Han, P. (2005), p.272-273.

⁹² *Ibidem*, p.284.

⁹³ Lippmann, W. (1922). *Public Opinion*. New York: Harcourt, Brace, Jovanovitch. Cité par Gabor, E. (2003), p.35.

ou d'un groupe du reste de la collectivité. Les stéréotypes peuvent être facilement propagés par les médias si bien que quelques images sont automatiquement activées dans notre esprit.⁹⁴ Par ailleurs, les images fortement connotées comme négatives se répandent à l'école et dans la famille. Le pire cas est effectivement la stigmatisation, du mot grec « stigma » qui signifie marque ou cicatrice. Du point de vue sociologique, la stigmatisation est un jugement négatif ou une condamnation et une critique publique de quelqu'un.

4.2. L'image des Roms - Entre attirance et rejet

Dès leur arrivée en Europe, les Roms ont été perçus comme un peuple méconnu ou comme l'a écrit Voltaire, en 1756, dans son « Essai sur les mœurs », « un ramas de gens inconnus ».⁹⁵ Par rapport à leur mode de vie et à leur origine exotique occurred de nombreuses légendes et mythes, même dans la Bible dans laquelle les Roms sont dits descendants de Caïn, le premier fils d'Adam et Eve qui a été repoussé à cause du fratricide. D'après cette source biblique, c'est Dieu qui a chassé et condamné les Roms à l'errance éternelle en tant que descendants de Caïn.

L'image des Roms a été depuis toujours créée par l'extérieur et selon l'œuvre de Lucassen, Cottaar et Willems⁹⁶, il existe deux perspectives de représenter les Roms, soit le point de vue ethnographique, y comprenant l'image folklorique et romantique, soit le point de vue criminologique qui en fait un problème socio-économique. Dans l'histoire et les sciences sociales, il n'existe qu'une image unidimensionnelle de la population rom, celle des gens rejetés, persécutés, marginalisés et de plus, victimes de toute forme de négation. Le problème est que la plupart des gens font une image de la population rom à partir des sources, secondaires.⁹⁷ Une source également importante en composant les valeurs et impressions de la société par rapport aux Roms était les encyclopédies qui avaient la fonction d'une ressource objective pour transmettre l'information au peuple. Pourtant, par rapport aux Roms les entrées n'étaient pas si neutres. En analysant la représentation des Roms dans les encyclopédies, Willems et Lucassen ont découvert que les entrées encyclopédiques

⁹⁴ Voir là-dessus Automaticity Theory de Posner, M.L. et Snyder, C.R.R. (1975) ainsi que les œuvres de Bargh, J.A. (1989, 1997). Tous les auteurs cités par Gabor, E. (2003).

⁹⁵ Voir Liégeois, J.-P. (2009), p.13.

⁹⁶ Voir Lucassen, L.; Willems, W. et Cottaar, A. (1998).

⁹⁷ Voir Willems, W. (1998): Ethnicity as a Death-Trap: the History of Gypsy Studies, p.17-34.

du 19^e siècle offraient des explications très racistes et hostiles.⁹⁸ Donc, dans la société existe encore une grande ambivalence, une dualité entre attirance et rejet, à l'égard des Roms :

« Le gadjo (non-Tsigane), je ne sais pas ce qu'il ressent. En tout cas, ce qui est sûr, ce qu'il ressent qu'en face de lui, il ya quelque chose de très important, une indépendance, une façon de... Justement, la plupart du temps, il dit que les femmes sont jolies, qu'elles dansent bien, que le Gitan est un bon musicien... Justement, cette impression que c'est grand, tout en se disant... Ce qui explique pour les repousser, il ne trouve que des moyens assez bas, du style qu'on est pouilleux, crasseux, qu'on ne travaille pas, que les petits sont trop libres... enfin bon, c'est difficile à dire, à expliquer ce que veut dire le gadjo! À la limite, il repousse quelque chose qu'il trouve très bien, mais inaccessible, et c'est par conséquence qu'il repousse. (...) »⁹⁹

À part l'image négative, il y a la littérature et les œuvres artistiques qui alimentent les mythes et l'image folklorique du Rom: « il est beau, artiste, symbole de la liberté, accepté s'il est situé dans une marge connue qui est celui du folklore: musique et danse, cirque, vie en roulotte, et en longue jupe pour les femmes. Le Tsigane valorisé est celui, mythique, qui n'existe pas (...). »¹⁰⁰

Ainsi, par rapport à la représentation des Roms, il faut examiner chaque source, les articles de journaux ainsi que les textes fictifs, de manière critique. Dans les dernières années, les Roms eux-mêmes influencent également leur représentation, telle que dans l'écriture ou dans le cinéma.

⁹⁸ Voir là-dessus Willems, W. et Lucassen, L. (1998): *The Church of Knowledge: Representation of Gypsies in Encyclopaedias*; Ou: Wigger, I. (1996).

⁹⁹ Source: Belloni, K. (1981), « Témoignages », in Liégeois, J.-P. (dir), *Les Populations tsiganes en France*, Ministère de l'Éducation nationale, Paris. Cité par Liégeois, J.-P. (2009), p.31.

¹⁰⁰ Liégeois, J.-P. (2009), p.32

B La représentation des Roms au cinéma

1. Les films et la puissance des images

Le film fait partie de mass média, plus précisément de médias audiovisuels. La représentation filmique est très réaliste. En tant qu'art de masse, les films transmettent des valeurs politiques et sociales. Elena Gabor remarque dans son mémoire « The Stereotype Caravan », 2003, que chaque produit culturel, notamment le film, diffuse une idéologie :

« (...) almost willy-nilly each cultural product of a group radiates ideology, and it is even more so in film for two reasons: first, inevitably each frame carries an ideological message as it conceals the gap between art and life. Second, films are the product of a group of people (not just an individual) who can consciously leave their ideological mark on the final product. »¹⁰¹

Le pouvoir politique des films s'exprime à travers les films de propagande. Lors de la Deuxième Guerre mondiale, les dictateurs en ont profité. Le premier film qui a propagé des idéologies nazies était le film « Triumph des Willens », en français « Le Triomphe de la volonté », de Leni Riefenstahl en 1935.

Les films ont également un pouvoir social. Chaque film est créé pour un public devant l'écran du cinéma ou de la télévision. Pour Douglas Kellner, professeur de philosophie, le film fait partie de la culture médiatique (media culture). Il prétend également que la commercialisation de la culture dans les pays capitalistes a des conséquences pour la production cinématographique :

« First of all, production of profit means that the executives of the culture industries attempt to produce artifacts that will be popular, that will sell or, in the case of radio and television, that will attract mass audiences. In many cases, this means production of lowest common denominator artifacts that will not offend mass audiences and that will not attract a maximum of customers. But precisely the need to sell their artifacts means that the products of the culture industries must resonate to social experience, must attract large audiences, and must thus offer attractive products, which may shock, break with conventions, contain social critique, or articulate current ideas that may be the product of progressive social movements. »¹⁰²

La critique idéologique entraîne entre autres l'analyse filmique des images, des symboles et de la narration.

¹⁰¹ Gabor, E. (2003), p.40

¹⁰² Kellner, D. (1995), p.16.

2. Exemples des œuvres cinématographiques sur la thématique des Roms

L'image des Roms entraîne souvent la représentation de l' « autre » entre attirance et rejet. Il s'agit effectivement d'une image de l'autre qui est à la fois fascinante et menaçante. Les thèmes les plus répandus dans la littérature, l'opéra, l'art et plus récemment dans le cinéma par rapport aux Roms sont la criminalité, le nomadisme, l'enlèvement d'enfant et les stéréotypes employés pour décrire l'apparence physique des Roms, notamment celle des femmes.¹⁰³

Les films construisent souvent des situations réalistes. Jörg Schweinitz, professeur de théorie du cinéma et d'histoire du cinéma, affirme que les personnages et notamment les stéréotypes employés dans les films peuvent influencer la perception d'une certaine nationalité, d'une profession ou d'une minorité dans la vie réelle :

« (...) "types" from everyday life, conventional and schematic common-sense notions about *the Americans*, *the Russians*, *the Turks*, *the Germans*, or in other contexts *the homosexual*, *the housewife*, and so on. In other words, these are ideas that – as questionable as they may be – claim a certain intrinsic validity in daily life and determine attitudes towards such groups. They can be of immediate significance for practical behaviour and social interaction (...). »¹⁰⁴

Un film qui a eu de grandes conséquences pour la vie de la population rom est « *Tiefland* », de Leni Riefenstahl tourné entre 1940 et 1944. Il s'agit en fait d'une œuvre basée sur l'opéra éponyme d'Eugen Albert de 1903. Les Roms jouent le rôle de la population rurale espagnole. La gitane Martha était interprétée par Leni Riefenstahl. Pour le tournage du film, elle a fait venir des Roms des camps de concentration. Pourtant, après le tournage, les Roms ont été exterminés.

En Europe de l'Est, il y a dès les années 70 beaucoup de films qui abordent plusieurs aspects de la population rom : la culture, les problèmes économiques et politiques, et leur statut marginal dans la société. Dans les années 50, Slavko Vorkapić, réalisateur yougoslave, a été le premier qui a cru pouvoir obtenir un succès international en intégrant les Roms dans ses films.¹⁰⁵ Il a tourné le film « *Hanka* », en 1955, un film d'amour dans lequel les Roms sont présentés d'une manière très abstraite et sans contexte social. Le film était un échec.

¹⁰³ Voir Uerlings, H. (2011).

¹⁰⁴ Schweinitz, J. (2011), p.48.

¹⁰⁵ Voir Petrović, J. (2008), p.233.

Même si Vorkapić n'a pas eu le succès espéré avec la thématique des Roms, les autres réalisateurs yougoslaves en avaient d'autant plus dans les années suivantes. En 1987, Goran Paskaljević a réalisé le film « Anđeo Čuvar » (en anglais « Guardian Angel »). Le film est basé sur un événement réel : l'enlèvement d'enfants roms. Šaban Bajramović, musicien serbe d'origine rom, très connu dans les Balkans, a joué un rôle dans ce film et il a également chanté la chanson titre « Sajbija ». Un autre film avec Bajramović comme acteur est « Gypsy Magic », un film macédoine de Stole Popov d'année 1997. Le film a été tourné à Šuto Orizari, une municipalité qui constitue la ville Skopje. Dans ce quartier les Roms composent la majorité de la population. C'est en effet la seule municipalité dans laquelle le romani a été adopté comme langue officielle. Le film présente la vie d'une famille rom qui essaie de se libérer de la misère et de la pauvreté. Les Roms sont des acteurs amateurs. Sudahan Rušid, musicien rom, prétend que le film ne montre pas la situation réelle des Roms en Macédoine en dépit de leur participation :

« „Dieser Film wurde hier gedreht [Shutka], und die Darsteller waren die ganz gewöhnlichen Menschen von hier. Denn die Roma-Leute sind so talentiert, dass sie genauso gut auch professionell agieren können. Zum Schluss bekamen sie zwar keine Gage, doch sie waren glücklich, dass sie in einem Film mitwirken durften. Was in dem Streifen gezeigt wurde, hat nichts mit dem wirklichen Leben zu tun. Die Dinge geschehen einfach nicht so. Man zeigte die Roma als derb und gefühllos, und das bedeutet, dass die Amerikaner und Europäer, die den Film sehen, glauben, wir wollen sie beklauen. (...)“ »¹⁰⁶

En 1967, Aleksander Petrović a tourné le film « Skupljači perja », avec les Roms en tant qu'acteurs amateurs. Le film est sorti en langue serbe et romani. En France, on connaît aussi le film sous le titre « J'ai même rencontré des Tziganes heureux ». Il raconte la vie d'un Rom qui ramasse des plumes d'oie dans la province de Voïvodine. Bajramović donne une critique positive du film en estimant ceci :

« „Dieser Film ist derjenige, der das wirkliche Leben der Gypsies gezeigt hat. Was Kusturica macht, ist ausgedacht, fauler Zauber. Die Gypsies in seinen Filmen werden gedemütigt. *Skupljači perja* zeigt unsere Situation.“ »¹⁰⁷

Emir Kusturica, réalisateur d'origine serbe-musulmane, est connu pour son style particulier de réaliser les films, le réalisme magique (magical realism).¹⁰⁸ Les Roms jouent un rôle important dans ses œuvres cinématographiques, notamment dans les

¹⁰⁶ Sudahan Rušid, cité par Cartwright, G. (2008), p.160.

¹⁰⁷ Šaban Bajramović, cité par Cartwright, G. (2008), p.75.

¹⁰⁸ Voir Petrović, J. (2008), p.233.

films « Dom za vešanje » (en français « Le Temps des Gitans »), 1989 et « Crna mačka, beli mačor » (en français « Chat noir, chat blanc »), 1998. Pour le premier film « Dom za vešanje » qui est basé sur un événement réel, l'enlèvement d'enfants roms et le trafic illégal d'enfants en Italie, Emir Kusturica a reçu le prix pour le meilleur réalisateur au Festival de Cannes en 1989. Les deux films ont été tournés en serbe et en romani et de plus, en partie avec des Roms comme acteurs amateurs.

Dans l'Union soviétique lors du pouvoir communiste, il y avait peu de films réalisés abordant les sujets concernant les Roms en raison de la censure sur la production cinématographique. Néanmoins, dans l'année 1975, Emil Loteanu a tourné le film célèbre « Tabor uchodit w nebo », (en français « Les Tsiganes montent au ciel ») d'après l'essai « Makar Tschudra » de Maxim Gorki.

En ce qui concerne la production cinématographique en Europe occidentale, Gabor mentionne trois films français tournés avant les années 1990 qui abordent différents aspects de la population rom : « La Belle et le Tzigane », 1959 de Jean Dreville et Marton Keleti, « Mon Pote le Gitan », 1959, de François Gir, et « Le Gitan », 1974, de José Giovanni¹⁰⁹. Réalisé dans les années récentes, à part les films de Tony Gatlif qui seront analysés dans les chapitres suivants, il faut évoquer le film « Khamsa », 2008, de Karim Dridi. L'action se passe dans un camp des Roms près de Marseille. Un jeune Rom issu d'Andalousie joue le rôle principal.

Il existe peu de films réalisés par les Roms eux-mêmes. Pourtant, il y a de plus en plus de documentaires qui ont pour but de créer un portrait authentique de la population rom et de reconstruire leur destin dans l'histoire européenne. Parmi les auteurs de documentaires, on trouve des réalisatrices roms comme Melanie Spitta, Sinti issue d'Allemagne qui a tourné des films sur la situation des Roms, et notamment sur celle des Sinti en Allemagne ainsi que Ludmilla Zhivkova de Bulgarie, qui a tourné « A Gypsy in the Central Committee of the Bulgarian Communist Party », 2008, un documentaire sur la vie de Nikolaj Kolevs, un homme politique rom.¹¹⁰ À l'inverse des longs métrages qui sont projetés sur les grands écrans, les documentaires restent réservés à un public plus restreint aux divers festivals cinématographiques.

¹⁰⁹ Voir Gabor, E. (2003), p.8.

¹¹⁰ Voir Uerlings, H. (2011).

3. Tony Gatlif – l' « avocat » des Roms sur les grands écrans

Tony Gatlif, réalisateur, acteur, scénariste et compositeur, est né en 1948 dans la banlieue d'Alger d'un père kabyle et d'une mère d'origine rom. Son vrai nom est Michel Dahmani. Il grandit dans des circonstances précaires au sein de la communauté gitane d'Andalousie en Algérie. À l'école, un instituteur lui donne le goût pour le cinéma. À l'âge de quatorze ans, il débarque en France dans les années soixante. Entre Marseille et Paris, en tant qu'enfant de la rue, il connaît la misère, la délinquance et les maisons de redressement. Cependant, ces expériences lui servent à écrire son premier scénario « La Rage au poing » dans les années soixante-dix. Il prend des cours de théâtre. Le destin veut qu'il rencontre sa grande idole, Michel Simon qui lui écrit une recommandation pour qu'il puisse suivre un cours dramatique et joue au théâtre. Enfin, il se lance dans le monde cinématographique en réalisant son premier court métrage avec Jacques Villeret et Coline Serreau. Avec le film inédit en France « Corre Gitano », en 1981, Tony Gatlif revendique ouvertement son origine rom. Selon Tony Gatlif, la réalisation de ce film a été un échec :

« Un film raté, estime le réalisateur, parce que j'ai pris le flamenco en spectateur aficionado, alors qu'il faut le vivre de l'intérieur. Le premier film dans lequel je revendique ma condition gitane. C'est un film qui dit : 'Je suis Gitan. Malgré tout, les persécutions, le mépris, je suis Gitan. J'existe, nous existons'. »¹¹¹

Au début des années 80, Tony Gatlif se penche sur la réalisation cinématographique de la culture rom. « Les Princes », le premier film de la trilogie sur les Roms, sort en 1983. Pour le réalisateur, ce film est son premier grand succès. La finalisation de la trilogie durera quinze ans. Cette réalisation lui tient immensément à cœur. C'est effectivement une mission dans la carrière cinématographique de Tony Gatlif :

¹¹¹ Voir le site Internet de Tony Gatlif: <http://tonygatlif.free.fr/tonybio.htm>.

« “I love trilogies,” Gatlif, speaking French, declared at a press conference (...). “ It took me fifteen years to accomplish this film trilogy. And the more I shot the gypsies, the more I discovered I didn’t know about them. I wanted to put myself in their shoes, so I kept living with them. I wanted to free myself of the nasty look of outsiders, who kept telling me stupid things about gypsies. The only people who know about them are the police, who have been dealing with them since the Middle Ages, and rightly or wrongly accusing them of doing things.” »¹¹²

Lors de la réalisation du deuxième film de la trilogie, Tony Gatlif essaie de reconstruire le pèlerinage des Roms du Rajasthan à l’Andalousie. « Latcho Drom », qui oscille entre film et documentaire, signifie en français « bonne route ». Le film sort en 1993. L’action se passe en huit épisodes. La musique, la danse et le chant racontent le périple de la population rom. Ce film obtient le prix « Un certain Regard » à Cannes en 1993. Pour la réalisation du film, Tony Gatlif engage les musiciens roms professionnels ainsi qu’amateurs. La sonorisation de la musique rom dans les différents pays compose le cœur du film. Le tournage du film dure un an. Tony Gatlif est apparemment très content avec le résultat :

« Pour moi ce film est un hymne. Au sens premier du terme. Un film qui recrée un lien, à travers la musique pour l’ensemble du peuple tsigane. »¹¹³

Le dernier volet de la trilogie « Gadjo Dilo », qui signifie en français « l’étranger fou », est sorti en 1997. Ce film a eu beaucoup de succès auprès du public et a obtenu des récompenses. Tony Gatlif reçoit le prix pour le meilleur film au Festival international du film de Locarno en 1997.

À part la célèbre trilogie, Tony Gatlif consacre tous ses films soit aux Roms soit aux autres marginaux de la société. Parmi les films, les plus connus et les plus réussis, il faut mentionner « Mondo », 1996, d’après l’essai éponyme de Le Clézio, « Vengo », 2000, « Swing », 2002, « Exils », 2004, « Transylvania », 2006, « Liberté », 2010 et plus récemment « Indignados », 2012. Par rapport aux Roms, Tony Gatlif a un statut très particulier : Il a un double point de vue sur les Roms. En raison des ses origines, il fait partie du peuple rom. En revanche, en tant que réalisateur, il crée un monde fictif et montre les Roms et leur mode de vie du point de vue du cinéaste comme il l’avoue dans un entretien :

¹¹² Tony Gatlif, cité par Peary, G. (1998)

¹¹³ Tony Gatlif, cité sur le site Internet: <http://tonygatlif.free.fr/tonybio.htm>.

« Je ne cesse pas d'être fidèle à mes origines et de les aimer, mais du moment où j'ai choisi d'être cinéaste, j'ai décidé que ma patrie, ce serait le cinéma. Quand un non-Gitan fait un film sur les Gitans, cela, pour eux, n'a pas d'importance ; mais moi, même si les miens sont fiers en un sens que j'ai parlé d'eux, je sais que je n'ai pas respecté leur grande pudeur : les Gitans ne se racontent pas, parce qu'il y a des choses qui ne se disent pas ; c'est une question de culture. Or ces choses, justement, je les ai racontées. »¹¹⁴

Du fait de sa position particulière à l'égard des Roms, Tony Gatlif montre une image réaliste de son peuple dans ses films. Il échappe ainsi au folklorisme. Pourtant, le réalisateur affirme fortement dans un entretien que ses films ne sont pas autobiographiques. Les sujets filmiques ne sont que partiellement fondés sur ses expériences personnelles. En tant que réalisateur, Tony Gatlif se sent comme un avocat¹¹⁵ qui défend les Roms sur les grands écrans. Il a une responsabilité, car chaque film ou pièce de théâtre implique une idéologie. Sinon, le film n'a aucun but d'après Gatlif :

« Das heißt aber nicht, dass man eine Botschaft mit dem Holzhammer verabreicht oder sich einer Partei zugehörig fühlt und deren Ideologie verkauft. Politisch sein heißt für mich eine Idee in Bildern und Geschichte leinwandgerecht umzusetzen. Das kann die Liebe sein, der Alltag oder einfach nur Verrücktheit. Ich will mir nicht mehr ständig den Kopf zerbrechen, sondern dem Leben einen Sinn geben. Das ist meine Motivation als Filmemacher. »¹¹⁶

¹¹⁴ Entretien avec Tony Gatlif. – in : Nacache, Jacqueline. Les Princes. *Cinéma*, novembre 1983, p.40-42. Cité par Parodi, M. (2010), p.51.

¹¹⁵ Voir l'entretien avec Tony Gatlif, mené par Köhler, M. (1998).

¹¹⁶ *Ibidem*.

4. Gadjó Dilo

4.1. Approche analytique

4.1.1. La segmentation du film et le genre

« Gadjó Dilo », sorti en 1997 en France, est le dernier film de la trilogie rom. Le film dure environ 95 minutes. Pour l'analyse, le film sera réparti en séquences et en scènes. Un protocole de séquences en détail sera présenté en annexe. Ce tableau en annexe permet de montrer la durée ainsi qu'une brève description de chaque scène. La scène est l'unité minimale de l'analyse de la narration, c'est-à-dire, une action limitée dans le temps et le lieu. La subdivision en séquences ne correspond pas à la répartition en chapitres sur le DVD. Une séquence sera déterminée par sa fonction thématique. Le protocole propose aussi l'analyse de la bande sonore, car le rythme et la musique contribuent à la narration. La subdivision suivante en séquences donne une vue d'ensemble thématique du film. Le film est divisé en 25 séquences et en 71 scènes :

Le temps	Les séquences	Le thème
5min22sec	I	La marche à pied à travers la Roumanie
6min22sec	II	La rencontre d'Izidor
3min17sec	III	Le « gadjó dilo » perturbe les villageois roms
0min49sec	IV	L'ignorance des Roumains
1min21	V	Stéphane revient au village rom
2min47sec	VI	Les problèmes linguistiques
3min26sec	VII	Des chaussures nouvelles pour Stéphane
2min50sec	VIII	Izidor-la fierté d'accueillir un Français
2min47sec	VIII	Le départ empêché de Stéphane
1min14sec	XIX	L'électricité volée
2min00sec	X	Sabina-une femme têtue et inaccessible
2min45sec	XI	La peur et la joie partagées au sein de la communauté
10min43sec	XII	La fête du mariage
4min03sec	XIII	La mort de Milan
9min42sec	XIV	Les coutumes différentes

8min58sec	XV	La recherche de Nora Luca
7min51sec	XVI	Une nuit à Bucarest
9min38sec	XVII	La sexualité
2min07sec	XVIII	L'arrivée d'Adriani
1min43sec	XIX	Sabina et Stéphane- l'amour irrésistible
2min39sec	XX	Les musiciens partent à la fête
2min18sec	XXI	La mort d'un Roumain
4min03sec	XXII	Le pogrom- la vengeance roumaine
2min01sec	XXIII	La perte et l'horreur inexprimable
3min13sec	XXIV	Le départ vers l'inconnu
1min53sec	XXV	Le générique de fin

Le film « Gadjó dilo » peut être classifié comme « road movie ». Selon Laderman, professeur des études du cinéma, ce genre dérive du cinéma américain. Pourtant, le road movie était adapté aux films européens ayant pour but de souligner la signification du voyage : la quête identitaire et l'exploration de l' « autre »¹¹⁷. Gatlif préfère ce genre comme il l'avoue dans un entretien : *'je fais des films sur la 'route' parce que la route est un pays pour moi.'*¹¹⁸ Ce genre implique également le plaisir de l'aventurisme et la souffrance lors de l'errance. Le film « Gadjó Dilo » commence avec la marche à pied de Stéphane à travers le paysage hivernal en Roumanie. Dans la première scène, on ne voit que Stéphane sur la route. Il a l'air fatigué et de plus, il semble être perdu sur le chemin interminable. C'est éventuellement la route, cette longue marche vers l'inconnu, qui l'a rendu « fou », car après une petite pause, Stéphane commence à se tourner sur lui-même au milieu de la route. La camera se tourne aussi pour souligner ce trouble du protagoniste. C'est le moment où Stéphane est devenu le « gadjó dilo », l'étranger fou qui va plonger dans une culture inconnue. Il a pour but de trouver Nora Luca, la chanteuse préférée de son père.

¹¹⁷ Voir Laderman, D. (2002).

¹¹⁸ Gatlif, T. (2004), 'Interview with Bernard Pivot', *Double Jeu*, No. 29, December. Cité par Blum Reid, S. (2005), p.3.



Stéphane devient le « gadjó dilo », l'étranger fou. La rue vers l'inconnu.

La première scène évoque également le nomadisme, car Stéphane ne voyage qu'à pied dans cette scène. Il dit d'ailleurs qu'il déteste marcher. La vie du nomade est fondée sur la liberté et la mobilité, une imagination très romantique, un mode de vie au-delà de toutes conventions sociales :

« Nomads liberate thinking from dogmatism, break through convention to new life and beauty, and prize the mobile diversity of being. Nomads also provide a sort of mobility that avoids the rapacity of the explorer and the gawking of the tourist. Ultimately at stake in the concept of nomadism is the dream of radical liberty, of roaming at will, beholden to nothing but the winds and the stars. »¹¹⁹

Donc, en faisant allusion au nomadisme, la route symbolise également la liberté de se déplacer. Même si Stéphane est à la recherche perpétuelle de la chanteuse Nora Luca, l'intrigue ne joue pas exclusivement sur la route. Cela distingue « Gadjó dilo » du genre américain dans lequel la quête identitaire se déroule en majeure partie sur la route. Par ailleurs, dans le road movie américain, la voiture comme moyen de déplacement est souvent au centre de l'action. Dans « Gadjó dilo », Stéphane s'achète aussi une vieille voiture rouge (scène 44) que l'on peut voir sur la route dans la scène finale (scène 70). C'est effectivement le même endroit que dans la première scène dans laquelle le périple de Stéphane a commencé. Quant au début du film, le voyage à pied, en camion et en charrette mène Stéphane au village rom, la fin du film reste ouverte : le nouveau départ vers l'inconnu de Stéphane, pourtant cette fois en compagnie de Sabina.

¹¹⁹ Braidotti, Rosi (1994), p.5 cité par Peters, J.D. (1999), p.33.

4.1.2. Les particularités narratives

Stéphane, un jeune Français équipé d'un enregistreur magnétophone, se met à la recherche d'une chanteuse rom pour s'enrichir d'une culture inconnue. Pour lui, ce voyage suscite aussi la quête de soi. En tentant de s'intégrer dans un village des Roms en Roumanie, il deviendra le « gadjo dilo », l'étranger fou, qui dérange les villageois roms avec sa présence dans leur communauté. Cette qualité d'étranger troublant est souvent attachée aux Roms dans les sociétés occidentales. Dans le film, il y a effectivement un changement de rôle et de perspectives, car cette fois-ci, c'est le Français qui fait l'expérience d'être un marginal. Autrement, ce sont les Roms qui sont des marginaux dans leur pays d'accueil. La première ainsi que la dernière scène composent les piliers de cette expérience culturelle. Après la rotation du protagoniste sur la pleine route, le spectateur suit les événements du point de vue de Stéphane. Thompson, anthropologue et réalisateur de documentaires, compare cette rotation du protagoniste ainsi que de la caméra à une désorientation¹²⁰. Désormais, la caméra ainsi que le spectateur suivent Stéphane lors de son long processus d'acculturation. Le spectateur s'identifie très facilement avec Stéphane. Sa curiosité ainsi que sa fascination à l'égard des Roms deviennent également celles du spectateur. Les expériences différentes vécues par Stéphane influencent aussi la perception et les attitudes du spectateur envers les Roms.

L'intégration de Stéphane dans le village rom compose la grande partie de la narration. Au début, Stéphane découvre un pays étranger, la Roumanie d'une manière très ignorante, voire naïve. Lors de son pèlerinage, en scène deux, il rencontre quelques femmes roms qui se moquent de lui et de son ignorance. Dans la scène suivante, un camion de l'armée passe près de lui. Le visage d'un Rom blessé est filmé en gros plan. Stéphane ne sait pas encore qu'il s'agit d'Adriani, le fils d'Izidor. Effectivement, Stéphane va occuper la place d'Adriani dans la maison d'Izidor. On n'apprend jamais la raison pour laquelle Adriani a été emprisonné. Finalement arrivé dans un village, Stéphane se trouve devant les portes fermées. Les Roumains ne lui ouvrent pas leurs portes. En revanche, Izidor lui offre l'hospitalité et l'accueille comme son propre fils en dépit de l'habitation modeste.

À partir de la séquence trois, Stéphane glisse dans le rôle de l'« étranger fou » au sein de la communauté rom. Il est désormais l'objet de curiosité et de mépris tel que les Roms dans le milieu des Gadjés. Ce renversement de rôle suscite des situations

¹²⁰ Thompson, N. (2000).

humoristiques. Stéphane est accusé d'être fou, voleur et vagabond (scène 10). Tous les stéréotypes négatifs sont appliqués à Stéphane. Stéphane est impuissant. Il est la cible des insultes (scène 12). Tony Gatlif explique que les Roms jouissent de cette scène, car pour eux, c'était en fait une occasion de se venger¹²¹ de l'injustice qu'ils subissent dans leur vie réelle.

L'humeur s'exprime aussi dans les problèmes linguistiques. Dans la scène cinq, Stéphane demande à Izidor s'il connaît la chanteuse Nora Luca et s'il peut l'aider à la trouver. Izidor lui ment. Stéphane et Izidor surmontent les barrières linguistiques en communiquant à l'aide de la gestualité et la mimique. Pour apprendre la langue de l'autre, ils répètent les mots et phrases en langue étrangère sans savoir la signification des mots prononcés. Ainsi, Stéphane apprend des bêtises. Pour s'amuser, les enfants apprennent les mots vulgaires à Stéphane (scène 27). À l'inverse, Stéphane apprend également des mots français à Izidor. Pourtant, par ignorance, Izidor répète un message politique : « Le Pen, Le Pen nique sa mère » (scène 21). Cette énonciation fait effectivement allusion à la politique française. C'est une critique à l'extrême droite qui mène une politique d'exclusion à l'égard des immigrés y incluant les Roms. Cette scène propose également une analyse idéologique, car Stéphane se met du côté des Roms en prononçant cette phrase. Par ailleurs, cette critique politique implique aussi une information sur la vie des Roms en France. C'est en effet le contraire de l'imagination d'Izidor (scène 20), car il s' imagine que les Roms n'occupent que des postes très hauts en France. Selon lui, les Roms sont des citoyens très appréciés dans la société française.

Même si le spectateur accompagne Stéphane dans son aventure et apprend avec lui, au niveau linguistique, le spectateur a un avantage. Grâce à la traduction du romani en sous-titres, le spectateur comprend plus que Stéphane qui ne parle que français. Ainsi, le spectateur jouit des situations humoristiques. Il s'identifie d'ailleurs avec Sabina, car elle comprend aussi bien le français que le romani. Ainsi, la phrase prononcée d'Izidor « Il n'y a pas de justice pour les Tsiganes » (scène 5) s'adresse effectivement au spectateur, qui est le seul à comprendre la phrase qui incite à réfléchir sur la situation inégalitaire des Roms.

Le chagrin des Roms détermine aussi la narration. Une scène importante est celle dans laquelle Izidor danse sur le tombeau de son ami mort (scène 37). Le visage en larmes de l'accordéoniste, l'expression douloureuse d'Izidor et le claquement de la

¹²¹ Rutherford, E. (2003), p.2.

filles sont filmées en gros plan. On voit également le visage de Stéphane et ses yeux qui suivent les mouvements d'Izidor. Pourtant, en plan de demi-ensemble, on voit bien que Stéphane ne participe pas activement à cet événement, il n'est qu'observateur passif. Une autre scène pleine d'émotion est celle dans laquelle Sabine hurle d'horreur lorsqu'elle revient au village brûlé (scène 68). Lors du pogrom, la caméra devient omniprésente. C'est la première fois que le spectateur est laissé seul, sans Stéphane, car celui-ci fait l'amour dans la forêt. Le spectateur est témoin de la haine roumaine envers les Roms. Le village détruit est un lieu de la rédemption pour Stéphane comme l'indique la citation suivante :

« (...) we are watching grief, not "participating" in it. The (...) distancing is felt (...) when Sabina finds Ardjani [!] in the charred remains of her house. He [Stéphane] can only play a supportive role. But it is exactly in that role that he will further develop a consciousness of self. This, while the destroyed village is a place of pain for Sabina, it is another way a place where redemption, or at least self-illumination, is possible for Stéphane [!]. »¹²²

Donc, dans la scène 69, Stéphane se rend compte qu'il n'est que spectateur plongé dans une culture étrangère qu'il essaye de comprendre en observant les coutumes. Lorsque Sabina chuchote la mauvaise nouvelle à l'oreille d'Izidor lors de la fête d'un mariage, la caméra tourne sur le visage de Stéphane qui reste encore à part. Pourtant, cette fois-ci, il n'observe pas. Il regarde avec mépris et dégoût les Roumains pour lesquels Izidor joue de la musique. C'est la première fois que Stéphane exprime des émotions. En effet, il ressent la même douleur que les Roms. Il doit se confronter à sa propre hypocrisie.



Stéphane en tant qu'observateur.



Stéphane ressent du mépris envers les Roumains.

¹²²*Ibidem*, (2003), p.2-3.

Le film implique également une critique subtile de l' « exotisme », car jusqu'à la dernière scène, Stéphane se comporte comme un touriste aventurier qui se passionne pour la culture « exotique » qu'il essaye de conserver sur une cassette. Stéphane enregistre la musique rom grâce à l'aide de Sabina, qui est aussi une marginale dans sa propre communauté, parce qu'elle a abandonné son mari en Belgique, une honte parmi les Roms. Selon Edward Saïd, critique littéraire et théoricien littéraire, le but de chaque touriste aventurier est de remporter un trophée culturel et de le présenter dans la « société civilisée ». ¹²³ Le spectateur devient avec Stéphane le sujet du « gaze » :

« His presence [Stéphane] ensures that we [les spectateurs] inhabit a spectating position apart from the Roma (essential to the success of the narrative), but that we have the opportunity to acknowledge ourselves in the act of gazing; in fact, we enter the scene of representation as active participants in the character of Stéphane. This is easily done, since until the end, Stéphane is hardly different from any other young Western "adventure tourist". The sole variation is that rather than photograph his "exotics", he puts them on DAT tape. » ¹²⁴

Pour Stéphane, les Roms représentent une culture exotique. Pourtant, il ne faut pas oublier que Stéphane est un étranger dans la communauté rom. Donc, il est aussi un « objet exotique » pour les Roms, notamment pour Izidor qui est très fier d'accueillir un « vrai » Français. Il se vante de la présence de Stéphane en toute occasion (scène 20, 31). Pour Izidor, Stéphane représente aussi un trophée culturel.

Stéphane commence à enregistrer sur cassettes les musiciens du village dans la scène 46. Il a pour but d'avoir un document authentique et « pur » de la culture rom. La danse et le chant de Sabina le dérangent, car elle fait du bruit. Cet enregistrement ne correspond pas aux standards élevés de la société occidentale. Stéphane lui demande d'arrêter. Sabina est étonnée. Elle ne comprend pas pourquoi Stéphane ne veut pas l'avoir sur la cassette. Effectivement, il ignore totalement que la danse et le chant font partie de la culture rom. Par ignorance, Stéphane manipule l'enregistrement et il a l'air très content.

Cette scène critique des travaux ethnologiques et la représentation des cultures, car elle soulève la question suivante : Est-ce qu'on peut vraiment représenter une culture de façon « pure » et « authentique » ? Cette question peut également être appliquée à la réalisation cinématographique de « Gadjó dilo », car Gatlif souligne souvent le fait qu'il voulait faire un film plein de « vérité », de « sincérité » et de « réalité » :

¹²³ Edward Saïd, cité par McGregor, A. (2008), p.77.

¹²⁴ Rutherford, E. (2003), p.3.

« Moi, je voulais faire un film libre, un film d'anar. Et je crois qu'en fait, c'est mon film le plus abouti non pas en termes d'image, mais en termes de sincérité. La poésie de ce film, c'est la vie qui l'amène. C'est en cherchant cette vérité cette sincérité-là que j'ai trouvé, malgré moi cette poésie du réel. [...] J'ai eu envie de me lâcher, de tout dire. »¹²⁵

L'enregistrement de la musique par Stéphane peut être considéré comme métaphore pour le film. Le climax du film est la dernière scène lorsque Stéphane se rend compte qu'il ne peut pas conserver la « pureté » d'une culture sur cassettes et la remporter comme un « trophée culturel » à Paris. Il prend conscience de sa propre hypocrisie. Après le pogrom, Stéphane n'est plus l'observateur passif. Il est devenu actif. Gatlif avoue finalement qu'il est impossible pour Stéphane de continuer sa recherche, car le protagoniste se rend compte qu'il n'a pas de réponses satisfaisantes aux questions suivantes : « A quoi bon enregistrer le réel, si c'est pour voir détruire tout autour de soi ? A quoi sert le documentariste s'il ne peut empêcher l'irréparable ? »¹²⁶ Dans la dernière scène la narration prend la direction d' « anti-orientalisme », car Stéphane détruit tous les matériaux musicaux. Il les enterre et fait la même danse qu'Izidor sur le tombeau de son ami. C'est un moment très fort au niveau émotionnel. Le spectateur qui a accompagné Stéphane, se rend compte de sa complicité. La culpabilité de Stéphane est aussi celle du spectateur. Stéphane prévient la commercialisation d'une culture étrangère dans la société occidentale. Il est très courageux comme l'affirme Gatlif :

« "Stéphane is purer than me or any musicologist. He lives with the Gypsies. He becomes a Gypsy. He comes to understand this music so well that he doesn't need to commercialise it. He exorcises the guilt of all the world's musicologists, and all the documentary film makers, and all the journalists in the world." »¹²⁷

En tant que réalisateur, Gatlif joue le rôle de médiateur entre les sociétés occidentales et la culture rom. Lors du festival à Locarno, le public l'a ovationné debout. Thompson souligne à ce point le pouvoir idéologique de ce film qui plaide pour l'humanité :

¹²⁵ Entretien avec Tony Gatlif, sur www.abc-lefrance.com.

¹²⁶ Matthieu Orléan. Cahiers du Cinéma n°523-Avril 1998, sur www.abc-lefrance.com.

¹²⁷ Tony Gatlif, cité par Rutherford, E. (2003), p.4.

« The real danger was always that we would objectify these so outwardly foreign people in a way that suited our naturally insular instincts. A story such as this, which such narrative power and universal emotional resonance, brings us closer to a state of human empathy in a way what human rights law or EU propaganda never could. A pretty good argument for art as a moral force in our lives. »¹²⁸

4.1.3. L'espace cinématographique

L'espace joue un rôle important pour le récit cinématographique. Sur l'écran, le spectateur ne perçoit qu'une partie de l'image. L'image est limitée par le cadre de la prise de vue. Tout ce qui se trouve à l'extérieur de ce cadre, donc dans l'invisible, s'appelle le hors-champ. À l'inverse, tout ce qui se trouve à l'intérieur du cadre, donc dans l'espace visible, offre un fragment du monde fictif. L'espace invisible prolonge le visible du champ. Le spectateur reconstruit l'espace imaginaire, c'est-à-dire, le hors-champ. Le plan est l'unité minimale d'une prise de vue. Celle-ci représente un certain champ. Le montage, la succession de différents plans, organise le récit filmique.¹²⁹

Naficy, professeur de communication et réalisateur, affirme que pour les réalisateurs vivant en exil et en diaspora (exilic and diasporic filmmakers), le film permet de reconstruire un nouvel espace cinématographique fondé sur leurs expériences vécues lors de la migration. De plus, dans les films, les réalisateurs revendiquent leur culture locale et indigène.¹³⁰ Quant au film « Gadjó dilo », Gatlif fait certes allusion à ses propres origines roms, pourtant il n'a pas tourné en Algérie ou en France. Le réalisateur choisit l'Europe de l'Est et la représentation d'une communauté rom de Roumanie. Avant de tourner le film, le réalisateur est parti pour la Transylvanie, la Valachie et la région autour de Bucarest pour rencontrer les Roms. Grâce à la rencontre d'Izidor, le personnage principal du film, Gatlif a enfin trouvé un petit village rom au sud de Bucarest pour le tournage. Il faut ajouter que la Roumanie, un pays à l'est de l'Europe, évoque un espace exotique, oriental, pas encore exploré par les réalisateurs et le public de l'Europe occidentale.¹³¹

L'action du film « Gadjó dilo » se déroule en Roumanie. La première scène filmée en plan général donne déjà une impression du paysage roumain : la campagne recouverte par la neige, froideur et solitude. Stéphane est perdu dans un pays inconnu comme l'évoque le panoramique à 360°. La nature joue un rôle important,

¹²⁸ Thompson, N. (2000).

¹²⁹ Voir Aumont, J. et al. (2001), p.11-19.

¹³⁰ Voir Naficy, H. (2001), p.82.

¹³¹ Voir Blum-Reid, S. (2005), p.4.

car beaucoup d'activités des Roms se déroulent dehors : les enfants passent leur temps libre en plein air, les villageois se rassemblent devant leurs maisons, les femmes ramassent du bois dans la forêt et Sabina et Stéphane font l'amour dans la nature. Cette proximité avec la nature évoque la sauvagerie. Le village rom se compose de maisons modestes. Il s'agit donc des Roms sédentaires. Il y a également des tentes qui évoquent encore la vie nomade. On ne peut pas comparer ces habitations avec les standards occidentaux. Pourtant, il semble qu'avec leur joie et leur tempérament, les Roms peuvent totalement ignorer les circonstances précaires dans lesquelles ils demeurent. Gatlif montre une vie des Roms qui est contradictoire : une vie à la fois heureuse, joueuse, mais aussi rude, souffrante. Malgré la pauvreté et la modestie, le village rom a un charme particulier. C'est effectivement l'histoire d'amour et le romantisme qui détournent l'attention du spectateur de la situation misérable des Roms. Le spectateur perçoit l'amour et l'hospitalité de la population rom.

La plupart des scènes se déroulent dans le village rom ou les lieux environnants. Un autre lieu important pour l'action est l'auberge roumaine. C'est l'espace de conflits où on sent les tensions inter-ethniques entre Roms et Roumains. L'auberge est une pièce froide, grise et triste. C'est le seul lieu où les Roms ainsi que les Roumains s'affrontent : des blagues, des insultes et des disputes sont à l'ordre du jour.

Avec le choix de l'espace cinématographique, Tony Gatlif joue également sur les stéréotypes des Roms, car d'une part, il y a la communauté rom qui vit presque dans la nature sauvage et la pauvreté, d'autre part, il y a les Roms criminels tel que l'homme rom qui organise le mariage de sa fille. Celui-ci habite dans une grande maison à étage avec des balustrades pompeuses. On voit la richesse et la prospérité de ce mafioso.

Dans la scène 49, l'action a lieu dans un bar à Bucarest, la capitale de Roumanie. Dans ce bar, il y a une danseuse du ventre. Ses mouvements sont très érotiques. L'ambiance de cette espace évoque l'orientalisme. La Roumanie est perçue comme un endroit « exotique » par le public occidental.

Donc, l'espace cinématographique renvoie à la diversité du paysage roumain et de la vie des Roms dans cette région. Par rapport à la Roumanie, Cartwright, journaliste américain, emploie le nom « Ru-*mania* »¹³². La manie dans ce pays s'exprime dans la vie contradictoire des Roms : d'une part, les Roms vivent la richesse, d'autre part, il y

¹³² Cartwright, G. (2008), p.184.

a ceux qui luttent contre la pauvreté et la faim. Gatlif met l'accent sur un village rural des Roms en Roumanie dans lequel règne l'amour de son prochain au sein de leur communauté.

4.1.4. Le temps

Toute œuvre cinématographique obéit à une double temporalité. Premièrement, il y a le temps de la projection, c'est-à-dire la durée du film. En général, les films durent entre 90 et 120 minutes. Deuxièmement, il y a le temps de l'histoire, c'est-à-dire le temps filmique ou fictif. La durée du film peut être inférieure à celle de l'histoire, identique ou plus longue. Dans la plupart des films, la durée du temps fictif est plus longue que celle du récit filmique.¹³³

Le récit filmique de « Gadjó dilo » dure environ 95 minutes, tandis que le temps fictif est plus long. Pour déterminer le temps fictif, on peut analyser les saisons représentées dans le film. Le récit débute en hiver, tout le paysage est recouvert par la neige. Il fait froid. Au cours du film, la neige fond et la terre se dégèle. Les premiers rayons du soleil réchauffent le petit village. C'est effectivement le début du printemps. Cette période temporelle est aussi importante pour Stéphane pour s'accommoder à la vie des Roms et à leurs coutumes. Ce processus prend du temps. C'est la raison pour laquelle le temps fictif est plus long que le récit filmique.

En ce qui concerne la narration, elle suit un ordre chronologique. Tony Gatlif avoue que le film a été aussi tourné dans l'ordre chronologique. Sinon, les Roms en tant qu'acteurs amateurs n'auraient pas compris le sens de l'histoire. L'explication du flash-back et du flash-forward lors du tournage aurait été trop compliquée.¹³⁴ Ainsi, le réalisateur évite également lors du montage de passer d'un niveau de temps à l'autre.

¹³³ Voir Prince, S. (2000), p.56-58.

¹³⁴ Voir l'entretien avec Tony Gatlif, mené par Köhler, M. (1998).

4.1.5. La bande sonore

La bande sonore contribue à l'esthétique du cinéma. Le son au cinéma dépend de l'image, car l'image lui donne une dimension réelle ou imaginaire. Donc, les critères de regroupement des sons et la localisation s'effectuent selon la fonction de l'image et de ce qu'elle indique. Ainsi, on distingue entre le son « in » ou « synchrone », c'est-à-dire que la source sonore est visible à l'écran comme les musiciens ou l'acteur qui parle. Pour la source sonore invisible à l'écran on parle d'une part du son « hors champ » ou son diégétique. Dans ce cas-là, la source reste imaginativement située dans l'espace filmique comme des bruits. Tandis que d'autre part, le son « off » ou extra-diégétique est situé dans un autre espace temps tel que la musique de film ou la voix du narrateur.¹³⁵

Dans la vie de Tony Gatlif, la musique joue un rôle primordial. Il avoue dans un entretien que la musique rythme sa vie. Elle crée des sentiments et des impressions extraordinaires.¹³⁶

En ce qui concerne le film « Gadjó dilo », la musique rythme et influence la narration. Sans l'enregistrement de la chanson de Nora Luca, Stéphane n'aurait jamais entrepris cette aventure à travers la Roumanie. C'est en fait la musique qui le mène chez les Roms. Dans la scène 45, il essaye de décrire la sensation que lui donne la beauté de cette chanson. La voix de Nora Luca lui donne des frissons. De plus, c'est la seule chose qui lui reste de son père. Son père a enregistré cette chanson. Il a beaucoup voyagé en tant que musicologue ou ethnologue. On sait qu'il est mort chez les nomades en Syrie. Il a apparemment abandonné sa famille pour découvrir la diversité musicale du monde. Là, c'est Stéphane qui a abandonné sa vie à Paris. La musique le pousse vers l'inconnu et lui fait dépasser les barrières culturelles. Donc, la recherche de cette chanteuse préférée de son père détermine la narration. Cette chanson de Nora Luca est le « leitmotiv ». Au cours du film, la chanson est parfois variée au niveau rythmique ou mélodique. Ainsi, on entend la chanson dans la scène 56 avec un autre rythme ou bien dans la scène 69, elle est jouée par Izidor et ses musiciens. La chanteuse Mónika Juhasz-Miczura, Hongroise d'origine rom, est l'interprète de Nora Luca. On n'entend que sa voix magnifique pleine d'émotions qui touche l'âme. On ne voit jamais la chanteuse dans l'espace visuel du film. La

¹³⁵ Voir Chion, M. (1992).

¹³⁶ Entretien avec Tony Gatlif sur le DVD « Gadjó Dilo ».

chanteuse reste inaccessible pour Stéphane ainsi que pour le spectateur. Cela rend sa voix encore plus puissante et mystérieuse. Stéphane ne cesse pas de chercher Nora Luca. Cette recherche est devenue une sorte d'obsession pour le jeune Français jusqu'à la scène 50. Lorsque Sabina commence à chanter une chanson de Nora Luca, Stéphane trouve finalement la rédemption. Il devient au niveau physique et émotionnel attiré par Sabina, car dans le chant de Sabina, il y trouve la même énergie et le même esprit que dans la voix de Nora Luca. Bouleversé par ces émotions, Stéphane commence à pleurer. La musique rom a effectivement une fonction cathartique pour le jeune Français.

Tony Gatlif contribue à la musique de ce film. En outre, Rona Hartner est mentionnée comme aide musicale. Le réalisateur a collaboré avec l'actrice et musicienne roumaine d'origine allemande pour faire un concept musical. Rona Hartner a inventé un nouvel style musical qu'elle appelle le « gypsy rap ».¹³⁷ Elle écrit « Disparaîtra », une chanson très rythmique, dramatique, exotique, voire captivante. On entend cette chanson en tant que son extra-diégétique dans la première scène lorsque Stéphane commence à se tourner sur lui-même. On entend les paroles en quatre langues : romani, français, anglais et allemand. Les paroles en français sont : « Le peuple gitan disparaîtra du monde. Alors, l'enfant nomade renaîtra du désert, vivra du souffle de la mer et de la terre. Il/elle sauvera le monde. » Cette chanson prédit le destin de Stéphane, car les paroles indiquent déjà la transformation du protagoniste qui « renaît » en tant qu' « étranger fou » au sein d'une communauté rom. De plus, il fait son voyage à pied comme un vrai nomade. Ses chaussures sont usées en raison de son long périple. Le texte est très signifiant, car dans les scènes suivantes, la prédiction musicale se réalise : Stéphane est le nomade qui arrive au village des Roms sédentaires.

Pour la réalisation musicale du film, Tony Gatlif a collaboré avec des musiciens d'origine rom. Ainsi, il a engagé Adrian « Copilul » Minune (pseudonyme), chanteur rom et accordéoniste le plus connu en Roumanie. La chanson « Tutti Frutti » qu'on entend dans les scènes 37, 46 et 70, est interprétée par lui, Adrian Simionescu (vrai nom). Cette pièce musicale est chantée à la manière « manele ». C'est un style musical populaire roumain qui est apparu au milieu des années 1990. Le mot « manele » dérive du « manea », une chanson traditionnelle roumaine ayant ses origines dans la musique turque et la musique des lăutari, joueurs du luth. Dans la

¹³⁷ Voir l'entretien avec Rona Hartner, mené par Kaufman (1998).

période postcommuniste, ce style traditionnel est modifié en employant des instruments électriques. Il est né dans les quartiers pauvres joué par les musiciens roms qui ont mélangé des styles différents afin de créer une musique de fête. On entend cette musique dans les clubs, les bars et les boîtes à travers les Balkans. Les chansons parlent d'amour et de problèmes quotidiens.¹³⁸ La chanson « Tutti Frutti » du film, est chantée en romani. Même si on ne connaît pas les paroles, on suppose que l'histoire dont parle la chanson est très touchante, car Adrian pleure en jouant cette chanson dans la scène 37. Adrian joue aussi avec son orchestre dans la scène 49, lorsque Stéphane, Izidor et Sabina sont dans un bar à Bucarest. Dans cette scène, le spectateur se rend compte de la popularité de ce style musical en Roumanie.

À part la musique populaire, Gatlif emploie également la musique traditionnelle des Roms. Ainsi, on entend dans la scène 68 une voix forte comme un cri de tristesse et de douleur lorsque Sabina trouve le corps mort d'Adriani. C'est la voix d'Esmā Redžepova, une chanteuse macédoine d'origine rom qui est également considérée comme la reine de la musique rom. Dans le film, on entend une partie de la chanson « Djelem, djelem », l'hymne de la population rom. Cette chanson parle de la longue route des Roms à travers le monde. Apparemment, ce n'est pas par hasard que Tony Gatlif emploie cette chanson lors des scènes du pogrom. Les villageois roms sont persécutés et se remettent à nouveau sur la route pour trouver un lieu où ils peuvent finalement vivre en paix (scène 57). Les Roms sont les itinérants éternels comme l'indiquent la chanson et les scènes finales du film. La musique est très symbolique. Elle incarne en fait l'identité rom.

Au cours du film, on apprend que la musique joue un rôle important dans la vie de la population rom. Izidor gagne sa vie en jouant de la musique dans les fêtes des Roumains et des Roms. La musique accompagne les Roms dans beaucoup de domaines de leur vie quotidienne, soit pour une occasion heureuse telle que le mariage (scène 35), soit pour une occasion triste telle que la mort d'un ami (37). Dans le film, la musique structure le récit. Elle est la révélatrice des sentiments vécus. Donc, elle renforce des émotions et elle crée l'ambiance. Dans le film « Gadjō dilo », Tony Gatlif présente la diversité musicale des Roms en Europe de l'Est. Il montre la fascination pour la musique rom, mais également la puissance émotionnelle de ces rythmes et mélodies. Sur le rôle particulier de la musique dans

¹³⁸ Sur la musique populaire des Roms voir Stoffers, N. (2011).

ses films Tony Gatlif fait une déclaration qui est également valable pour le film « Gadjó dilo » :

« Dans mes films, elle [la musique] a aussi cette notion c'est qu'elle est aussi héroïne, elle est aussi le personnage et aussi, elle parle. C'est pour ça que dans mes films aussi, peut-être qu'il n'y a pas beaucoup de dialogues, parce qu'il y a la musique. [...] Ce que disent les dialogues, la musique le dit aussi. [...] Elle est donc importante. Ce n'est pas du tout pour faire joli. Ce n'est pas parce que la musique adoucit les mœurs, [...] c'est parce qu'elle rentre dans l'histoire, et elle devient scénario, elle devient film, elle devient dialogue aussi, elle devient continuité. »¹³⁹

4.1.6. Les acteurs

Pour son film « Gadjó dilo », Tony Gatlif a engagé des Roms d'un petit village près de Bucarest. Ce sont des acteurs amateurs. Le scénario de Tony Gatlif a été inspiré de ses acteurs. Pourtant, le tournage avec les Roms, notamment avec Izidor, le chef du village, a été un défi pour le réalisateur expérimenté et son équipe. Dans un entretien, Gatlif admet qu'Izidor était parfait, parce qu'il jouait son propre rôle, mais lors du tournage, il existait sans cesse le danger qu'Izidor abandonne le set du film et parte avec ses musiciens.¹⁴⁰

Pour l'équipe du film ainsi que pour les Roms, le tournage de « Gadjó dilo » était une possibilité de faire une nouvelle expérience et de plonger dans le monde de l'autre. Ainsi, l'équipe du film a eu peur d'entrer en contact avec les Roms au début du tournage. En vivant et en travaillant ensemble, l'équipe a enfin fait connaissance avec les Roms et leur culture. Tous les préjugés ont été oubliés. Tony Gatlif était fasciné par ce village rom et ses habitants extraordinaires. Comme il est aussi d'origine rom, c'était plus facile pour lui de régler les affaires et convaincre Izidor et ses gens de collaborer au film :

« Wichtig ist der Respekt. Wenn der nicht da ist, stößt man auf Granit. Ich habe erst die Leute gefunden und dadurch den Ort. Sie mussten nicht spielen, sondern sie konnten ganz natürlich sein und ihrem normalen Tagesablauf nachgehen, das schaffte Vertrauen zwischen uns. »¹⁴¹

Pour les Roms, qui n'ont pas eu effectivement une expérience en tant qu'acteurs, c'était important que le film soit tourné dans l'ordre chronologique. Ainsi, ils pouvaient

¹³⁹ Transcription de l'entretien avec Tony Gatlif. Propos recueillis par Laurent Devanne. Entretien réalisé pour l'émission de cinéma Désaxés. Diffusé sur Radio Libertaire (2004). Disponible sur : http://www.arkepix.com/kinok/Tony%20GATLIF/gatlif_interview.html. On trouve également une transcription de l'entretien dans le mémoire de Parodi, M. (2010), p.69.

¹⁴⁰ Voir l'entretien avec Tony Gatlif sur le DVD « Gadjó dilo ».

¹⁴¹ Tony Gatlif dans l'entretien mené par Köhler, M. (1998).

aussi comprendre le récit. Chacun des villageois voulait participer au film. Gatlif a essayé d'engager autant de villageois que possible. Le fait de jouer un rôle était une nouvelle expérience pour les Roms, notamment pour Izidor :

« "Isidor [sic!] never acted before, never spoken into a microphone. And he never thought for a moment that if he played drunk, he didn't really need to be drunk." »¹⁴²

La collaboration avec les Roms, rend le film apparemment plus authentique, car la plupart des Roms jouent ses propres rôles tels que dans leur vie réelle. De plus, Rona Hartner, l'actrice principale raconte que les Roms ont été très motivés. Quelques scènes évoquent de fortes émotions chez les Roms comme la scène 10 ou 37 :

« When there was the scene when everybody was screaming, the Frenchman is going to steal our children. Tony Gatlif had to stop them, because they really wanted to fight. He had to stop scenes all the time It was very difficult to make, because they understood the situations, but the really wanted to fight. In one scene, my father in the movie was telling me that I shouldn't be with the Frenchman and he had to scream at me. Gatlif didn't put it into the movie, but the father really hit me. He hurt me. (...) When Izador [sic!] was crying when he finds out that his musician-friend is dead, he cried so much, he was sick two days after this scene. He was crying and crying, because of somebody close to him. (...) He thought of one of his boys who died, his 14th child. »¹⁴³

Les seuls acteurs professionnels sont Romain Duris et Rona Hartner. Pour Rona Hartner, cet engagement dans le film « Gadjó Dilo » était aussi un défi. Tony Gatlif voulait que le personnage féminin Sabina soit authentique. Ainsi, Rona Hartner a travaillé sur sa performance artistique. Elle était en effet à la recherche de soi et des caractéristiques roms en soi comme l'explique l'actrice:

« "You're not a gypsy yet" and I didn't understand what he wanted. He'd say, "No, no, no, I don't want a character, I want you to be yourself because you have enough gypsy in you, you are like this." And I began to search for where this place was, where he saw this gypsy in me. Of course, it exists. I began to explore my life. And at the same time, I was working on my dance. (...) »¹⁴⁴

Pour son rôle dans le film « Gadjó dilo », Rona Hartner a reçu le prix de la meilleure actrice lors du festival à Locarno en 1997. Le choix des Roms comme acteurs amateurs contribue apparemment au succès du film, car dans la critique, le film a été

¹⁴² Tony Gatlif dans l'entretien mené par Peary, G. (1998).

¹⁴³ Rona Hartner dans l'entretien mené par Kaufman, A. (1998).

¹⁴⁴ *Ibidem*.

évalué avec des adjectifs positifs tels que passionné, authentique et puissant.¹⁴⁵ L'objectif de Tony Gatlif était apparemment de présenter les Roms et leur vie au spectateur occidental et de lui faire connaître une culture inconnue.

4.1.7. Les particularités filmiques

La caméra dans le film de Tony Gatlif explore l'intérieur de la communauté rom. Elle rapproche le spectateur d'une réalité qui est d'habitude difficilement accessible aux Gadjés. Même s'il s'agit d'un film fictif, le décor réel rend « Gadjó dilo » plus vraisemblable. La particularité des films de Tony Gatlif est qu'il n'y a pas de grands effets. Tony Gatlif admet que « mes techniciens et moi avons une manière de filmer qui se débarrasse du superflu et du maniérisme du cinéma, pour être au plus près du réel. »¹⁴⁶ Tony Gatlif opte dans « Gadjó Dilo » pour un décor naturel et pour les acteurs amateurs. D'autres particularités filmiques sont la caméra qui n'est jamais fixe. Elle rend le film plus dynamique. Par ailleurs, il emploie beaucoup de plans d'ensemble, notamment pour les scènes filmées dans le village rom. L'arrière plan n'est pas statique. On voit beaucoup de villageois, d'enfants, et aussi de bébés. Stéphane ne se trouve guère seul dans le village. Il est souvent entouré d'une foule de gens roms. Cela indique également qu'il est accepté par les Roms. Il peut se sentir en sécurité et bienvenu au sein de leur communauté. De plus, ces scènes impliquent également les informations sur la vie des Roms comme l'importance de la communauté et la valeur énorme d'une grande famille avec de nombreux enfants. Les visages des Roms sont filmés en gros plan. Ainsi, on voit dans les visages l'innocence des enfants et des bébés, la méchanceté des hommes roms et le regard séduisant de Sabina. Ces images expressives enrichissent en effet les dialogues.

¹⁴⁵ Voir Thompson, N. (2000).

¹⁴⁶ Entretien avec Tony Gatlif sur son film « Transylvania ». Propos recueillis par Mathilde Lorit, 4 octobre 2006. Cité par Parodi, M. (2010), p.52.



Le regard séduisant de Sabina.



Tony Gatlif et sa préférence pour filmer les visages des Roms.

4.2. Approche thématique

4.2.1. Le contexte historique et politique – La Roumanie

Dès leur arrivée dans la région de Roumanie actuelle entre le 14^e et le 15^e siècle, le Roms subissent une politique d'oppression. En Moldavie et en Valachie, il y a le système esclavagiste le plus grand et le plus contrôlé lors de la domination byzantine. Un papier sur la donation de familles roms au prince Dan I^{er}, en 1385, est le premier document qui atteste la présence des Roms sur le territoire de la Roumanie actuelle. Pourtant, ce document, parle déjà des Roms esclaves. Pour leur maître, les Roms ont une valeur économique et symbolique. En conséquence, les Roms sont divisés en trois groupes fiscaux selon leur propriétaire : les Roms du prince, les Roms des boyards (les grands propriétaires), et ceux des monastères. Les Roms sont pris soit pour le servage soit pour l'esclavage. Le terme roumain « robi », esclave, devient synonyme pour la population rom. Le territoire de la Roumanie actuelle est sous tension politique. Il est à lois fois sous l'influence de l'Empire Ottomane, de l'Empire russe et de l'Empire des Habsbourgs. Dans le 18^e siècle, les mesures prises par l'impératrice Marie-Thérèse à l'égard de la sédentarisation forcée des Roms entre en vigueur. L'esclavage est aboli en 1865. Cette libération suscite la deuxième grande vague de migration rom vers l'Europe de l'Ouest après leur arrivée au 14^e siècle. La création de l'État moderne de la Roumanie résulte de la réunion des anciennes principautés, la Moldavie et la Valachie en 1859 et la Transylvanie en 1918. Malgré le changement politique et l'abolition de l'esclavage, les Roms continuent à faire part de la plus basse couche sociale. Lors de la Deuxième Guerre mondiale, la population est menacée d'extermination à la suite de la déportation aux camps de concentration. Le régime

communiste qui suit la période après la guerre n'est pas très favorable à la « question rom ». La chute de la dictature communiste entraîne une période de précarité sociale et économique en Roumanie. Les victimes de ce mécontentement politique de la population roumaine sont les plus faibles, les Roms. Les rumeurs circulent que Ceaușescu était un Rom, parce que tel monstre ne pouvait pas être d'origine roumaine.¹⁴⁷ Dans les années 90, la haine et la violence envers les Roms augmentent. Le résultat : des véritables pogroms contre la population rom. Les Roms sont assassinés et leurs villages sont enflammés. Dans les années dernières, la violence radicale envers les Roms s'apaise. Pourtant, les Roms représentent la population la plus pauvre de Roumanie. Ils vivent en dessous du seuil de pauvreté. En 2007, la Roumanie est devenue État membre de l'Union européenne. Aujourd'hui, 26,6% de la population européenne des Roms demeurent en Roumanie. C'est le pourcentage le plus élevé en Europe.¹⁴⁸

En Roumanie, l'orthographe « rromi » est répandue et préférée pour distinguer la population rom de celle de « români », les Roumains. On trouve également les Roms qui s'appellent « rudari » ou « bojaș ». Ceux-ci se divisent encore une fois en petits sous-groupes. La dénomination dérive de métiers que ces groupes exercent pendant des siècles sur ce territoire. Dans les langues slaves, les noms rudari et bojaș signifient mine. En Roumanie, les Roms parlent un dialecte du romani qui est marqué par le roumain. Les locuteurs du romani s'appellent aussi les Roms-Vlach qui se divisent en plusieurs groupes et sous-groupes. Le terme « vlach » signifie « pas comme nous »¹⁴⁹. Les « kalderași » (les chaudronniers) composent un grand groupe des Roms-Vlach. Les lăutari, les musiciens professionnels, sont un sous-groupe. Ils conservent le monopole de la musique à travers la plupart des régions roumaines. Les Roms qui ne parlent pas le romani sont appelés les « gurbéti »¹⁵⁰.

Dans son film « Gadjó dilo », Tony Gatlif présente un groupe de kalderași, les Roms sédentaires et les musiciens réputés, les lăutari. On trouve un indice de leur activité en tant que chaudronniers dans la scène 18. À part cet aspect sociologique, Tony Gatlif aborde également un sujet historique : le pogrom. Il a été effectivement inspiré des événements violents et racistes envers les Roms dans les années 90. Dans un

¹⁴⁷ Pavel, D. (1991), p.71.

¹⁴⁸ Voir Piasere, L. (2004), p.40.

¹⁴⁹ Stewart, M. et Williams, P. (2011), p.38.

¹⁵⁰ Sur les Roms en Roumanie et leurs langues voir Kahl, T. (2012).

entretien, le réalisateur affirme qu'en Roumanie, il existe une haine moyen-âgeuse¹⁵¹ envers les Roms. Cela est apparemment dû à l'histoire roumaine pendant laquelle les Roms ont été longtemps considérés comme des êtres humains inférieurs :

« Je pensai que le racisme était plus violent que ça en Roumanie. Quand on entre dans un café avec des Tsiganes, il n'y a pas de réflexion déplacée, de gestes hostiles. Non, il se dégage une forme d'indifférence plus pesante encore. C'est comme un courant d'air frais qui parcourt la salle. Mais, en même temps, il est clair qu'à la première étincelle, la haine va exploser. Je me suis inspiré de la réalité. Cette haine du Tsigane est tellement inscrite dans la culture roumaine, qu'ils ne sont plus considérés comme les êtres humains.¹⁵² »

Cette haine représente un nouveau degré de violence pour le réalisateur, qu'il traite dans les dernières scènes de son film. Sans la chute du régime communiste, le tournage d'un tel film qui aborde une minorité et leur condition de vie en Roumanie, n'aurait jamais été possible en raison de la censure. Pourtant, la diffusion du film n'était pas autorisée par les autorités roumaines.

En tant que sujet « exotique », les Roms ont été toujours un objet d'attraction et de fascination pour les intellectuels de l'Europe occidentale. Ainsi, Rona Hartner avoue que le film est basé sur un événement réel, c'est l'histoire d'amour d'un ethnologue ou musicologue belge qui est allé en Roumanie. Il est tombé amoureux d'une femme rom qu'il a épousée.¹⁵³ Cette curiosité pour un pays « exotique » et cette histoire d'amour se reflètent également dans le film « Gadjó dilo ».

4.2.2. La représentation des Roms – une image entre le point de vue ethnologique et les stéréotypes

Les critiques du film « Gadjó dilo » suscitent des sentiments ambigus. Le public occidental fait l'éloge de la représentation « authentique » des Roms tandis que les Roms eux-mêmes se voient plutôt comme des victimes d'une image négative de leur culture qui ne correspond pas à la réalité. Le double-statut du réalisateur fait également sujet des critiques. Issu d'une communauté rom, Tony Gatlif est émotionnellement attaché aux sujets des Roms. Pourtant, László Jakab Orsós, journaliste et réalisateur rom de Hongrie, prétend que cet attachement émotionnel

¹⁵¹ Entretien avec Tony Gatlif sur le DVD « Gadjó dilo ».

¹⁵² Citation de Tony Gatlif in PRINCES FILMS, plaquette de présentation pour « Gadjó dilo ». Cité par Parodi, M. (2010), p.31-32.

¹⁵³ Entretien avec Rona Hartner sur le DVD « Gadjó dilo ».

l'empêche de penser aux conséquences à la suite de sa représentation filmique des Roms :

« Gypsy film specialist Tony Gatlif makes his film in a very particular state of mind: he loves Roma, he respects them, he is in wonder of them, he knows everything about them; however he completely forgets that the Roma are also people. For him, a Gypsy is above all a Gypsy: wild like the mountain streams, passionate like the flaming sunset, scented like flower-filled mountain meadows – something like that. (...) [H]e has not succeeded in surpassing his love-struck fervour. (...) Gatlif is not actually cruel to the Roma; he simply doesn't make it possible for them to be finally liberated from the ghetto were kind hearted good spirits – among them Mr Gatlif himself – have locked them up. According to these people, Gypsies can only live like Gypsies. Like this they are authentic and credible. (...) [W]hat is missing from Gatlif's films is any real understanding. (...) Real anthropology and curiosity is needed for this kind of work, not emotion. Otherwise the result will be like a pretty picture book: a useless thing to regale our eyes. »¹⁵⁴

D'une part, les Roms sont représentés de façon passionnée. D'autre part, cette représentation peut également se transformer en une image repoussante qui montre le petit village rom comme un peuple barbare et sauvage. Par rapport à cette dernière perspective, Tony Gatlif emploie des stéréotypes négatifs. Ainsi, il montre l'alcoolisme des Roms. L'alcool joue un rôle important du début du film jusqu'à la scène finale : On boit pour le plaisir, on boit pour se soulager du chagrin, on boit et on renverse de la vodka au cimetière pour honorer les défunts, on boit jusqu'à l'ivresse. Un autre stéréotype négatif : l'analphabétisme. Les villageois sont illettrés. Personne ne peut ni lire, ni écrire. Cela souligne en revanche l'importance de l'oralité dans la culture rom. Par ailleurs, il ne manque pas de criminalité et de cupidité dans le film : le mafioso a une grande maison et une voiture. Il semble qu'il porte tout son or sur son corps. Adriani, le fils d'Izidor a aussi des défauts. Il est assoiffé de vengeance. Son seul but : se venger envers les Roumains qu'il accuse de son arrestation. Il paie pour son orgueil avec la mort. Pour présenter et se vanter de son hôte français, Izidor n'hésite pas à voler les chaussures de son propre fils.

Les Roms sont représentés d'une manière impulsive et vulgaire. Du point de vue linguistique, ils donnent l'impression d'être très primitifs, car lors de leur conversation, ils crient, maudissent et emploient un langage familier. On entend déjà dans la scène 3, une chanson vulgaire chantée par Sabina : « Mords la chaîne. Non, mors la bite. Parce que sur la chaîne tu te casses les dents. La fille est bêcheuse pour la lécher la bite. Elle met du sel, du poivre et de la vinaigrette. Lèche ma chatte ! » Gregory

¹⁵⁴ Orsós, L.J. dans Rutherford, E. (2003), p.11

Kwiek, militant d'issue rom, affirme que ce langage familier employé par Sabina est exagéré et inapproprié :

« (...) the main character could simply not be a Romani woman. Her language made her seem as out of place as a clown would be in the senate. »¹⁵⁵

Cette scène implique encore une autre critique : celle de l'exotisme érotique. Les femmes roms sont souvent l'objet du désir sexuel. Tony Gatlif reprend cet aspect en ridiculisant les personnages de son film. Dans la scène 3, la présence des femmes roms fait naître un sourire sur le visage de Stéphane. Pourtant les femmes se moquent de lui. Il ne peut pas se défendre faute de compétence linguistique en romani.

Sabina a une position très particulière au sein de la communauté. Elle est considérée comme une prostituée parce qu'elle a abandonné son mari. C'est une grande honte et une insulte parmi les Roms. Elle est également représentée d'une manière particulière : Sabina incarne en effet la femme fatale. C'est l'image des femmes roms perçue par des hommes gadjés : fatale, séduisante, érotique, dangereuse, mystérieuse et toujours en action. Sabina danse et chante. Elle est fatale en raison de sa beauté. Pourtant, elle est aussi fatale en raison de son chant. Une femme fatale influence et manipule le destin de ses admirateurs.¹⁵⁶ En chantant la chanson de Nora Luca, Sabina a effectivement changé la vie de Stéphane.

Tony Gatlif montre une communauté patriarcale. Izidor est le chef, la personne autoritaire du village. Les femmes travaillent plus que les hommes. Elles nourrissent les bébés, les enfants et elles se chargent des travaux domestiques. Elles font également des travaux physiques tels que ramener du bois de la forêt et le porter sur le dos. Les hommes roms sont presque absents. Cette absence donne l'impression que les hommes roms sont paresseux. Lorsque Stéphane fait le ménage dans la maison d'Izidor dans la scène 38, les femmes roms éclatent de rire. Elles se moquent de lui et présument qu'il est homosexuel, car le ménage est une tâche réservée aux femmes roms. On perçoit ici la différence culturelle. Malgré leur forte présence au cours du film et leurs diverses tâches au sein de la communauté, on apprend également que les femmes roms doivent se soumettre à l'homme : C'est le père qui marie sa fille, et c'est le père qui prend soin de la virginité de sa fille en

¹⁵⁵ Kwiek, G., in Rutherford, E. (2003), p.9.

¹⁵⁶ Voir Petrović, J. (2008), p.239.

l'emmenant chez le docteur pour obtenir un certificat. Sans ce certificat, la jeune fille perd sa réputation dans le village. La scène 33 indique que la virginité féminine a donc une valeur à la fois sociale et économique.

Le village rom est très isolé. Michael Stewart, ethnologue affirme que les Roms – Vlach rejettent les valeurs de la société dominante. Leur mode de vie distinct semble tourné vers le passé.¹⁵⁷ Ils cultivent leur tradition au sein de la communauté. Il n'y a pas d'électricité. Les Roms vivent dans des conditions très modestes qu'on ne peut pas comparer avec les standards du 21^e siècle en Europe. Par cet isolement, les Roms se distancent des Roumains, les Gadjés. L'identité des Roms se définit par la construction de l' « autre ». Dans le film, le Gadjo est une figure répulsive. Stéphane est un étranger dans leur communauté. Les enfants le décrivent comme un monstre qui a des grandes dents et qui est un géant d'au moins deux mètres et demi. Stéphane est fortement caricaturé dans la scène 9. Pourtant, Stéphane est au fur et à mesure intégré dans la communauté rom. Tony Gatlif montre les Roms et leur relation avec les Gadjés. Cette relation peut être aimable ou hostile. Les Roms cultivent une amitié avec Stéphane ainsi que le Roumain qui lit leur courrier. Les autres relations entre les Roms et les Roumains sont très tendues. Les Roumains sont effectivement présentés comme xénophobes et racistes. Au lieu de se venger d'Adriani, ils détruisent tout un village et punissent en conséquence tous les Roms. Les Roms sont donc les boucs émissaires pour la faute d'un individu.

À part l'image négative, Tony Gatlif emploie également des stéréotypes positifs qu'il applique à ses personnages. Ainsi, Izidor et son orchestre jouent de la musique pour gagner de l'argent. Les enfants sont souvent filmés au village. Cela indique la valeur énorme de la famille et des enfants nombreux. Les enfants participent à tous les événements. Être ensemble au sein de la communauté et de la famille en particulier est si important que Sabina résiste même à faire l'amour avec Stéphane lorsqu'elle apprend qu'Adriani est libre. Tous les Roms se rassemblent autour du feu pour fêter l'arrivée d'Adriani (scène 53). C'est un grand jour de liesse qui s'appelle également « patshiv »¹⁵⁸ chez les Roms.

Le film et la représentation des Roms peuvent être également abordés d'un point de vue ethnologique. Le film contient beaucoup d'informations ethnologiques et anthropologiques sur la vie des Roms, notamment sur celle des femmes. Tony Gatlif

¹⁵⁷ Voir, Stewart, M. et Williams, P. (2011), p. 39.

¹⁵⁸ Yoors, J. (2011), p.98.

montre les femmes kalderaši. Elles sont habillées de vêtements traditionnels : chemisettes, pullovers et en jupes plissées. La jupe longue, très ample, fabriquée des tissus imprimés de couleurs vives avec de nombreux motifs floraux s'appelle « rotkia ». Les accessoires sont le tablier (« kàtrintsa »), le fichu noué sur la nuque (« diklo »), les colliers de perles multicolores ou de coquillages (« ghioace ») et les pièces de monnaie en or. Les femmes mariées ont des dents en or. C'est un signe de prestige. Les femmes sont coiffées sous forme de deux nattes.¹⁵⁹

Les Roms respectent des stricts codes de pureté, une sorte de croyance surnaturelle qu'on appelle également « marimé ».¹⁶⁰ Ainsi, plusieurs choses sont considérées comme impures ou sales : la menstruation des femmes, la naissance, les parties sexuelles, les Gadjés. Selon les codes de pureté, on ne lave pas le corps dans le même lavabo que la vaisselle. Les règles de ces rituels sont très complexes. Les femmes ont un statut particulier, car en raison de leur sexe, elles sont à priori considérées comme impures. Elles incarnent en effet la dialectique pure/impure. Par rapport au corps féminin, Okely constate une dualité de l'intérieur et de l'extérieur :

« (...) [T]hey [the gypsies] make a fundamental distinction between the inside of the body and the outside. The outer skin with its discarded scales, accumulated dirt, by - products such as hair, and waste such as faeces, are all potentially polluting. The outer body symbolises the public self or role as presented to the gorgio. It is a protective covering for the inside, which must be kept pure and inviolate. The inner body symbolises the secret, ethnic self (Okely 1983). »¹⁶¹

En outre, les femmes ont le pouvoir de salir les hommes. Avec ces informations, on peut interpréter la scène 69 d'un autre point de vue. Lors de la fête des Roumains, une fille rom danse sur la table. Il s'agit en effet d'une danse orientale ou exotique, pourtant, on y regardant de plus près, on perçoit les mouvements des mains de la jeune fille. Elle touche ses organes sexuels et salit en conséquence les Roumains. Dans la scène 27, Sabina ramasse du bois. Stéphane veut l'aider. Elle l'insulte en disant « sale Belge ». Elle le mord et encore pire : elle relève sa jupe et lui montre ses fesses. D'abord cette scène semble humoristique. Pourtant, en montrant sa partie impure du corps, Sabina « pollue » Stéphane. Être pollué par une femme est déshonorant. Dans le film, on perçoit également le rituel de marimé dans la scène

¹⁵⁹ Sur les vêtements traditionnels roms voir Hasdeu, I. (2005).

¹⁶⁰ Sur le code de pureté voir les œuvres: Okely, J. (1994), Okely, J. (1996) et aussi le roman de Yoors, J. (2011) qui témoigne de différents rituels de marimé.

¹⁶¹ Okely, J. (1996), p.68.

11. Lorsque Stéphane abandonne la maison d'Izidor, une femme rom crie que la maison est maudite à cause de la présence du Gadjó.



La danseuse « salit » les hommes.



La maison maudite.

Avec sa représentation des Roms, Tony Gatlif pénètre effectivement dans l'intime de la communauté rom. Selon les codes rituels, la poitrine nue est interdite à l'œil de l'étranger.¹⁶² Pourtant, dans la scène 39, on voit les poitrines nues de Sabina et d'une autre fille rom qui se lavent dans une tente. Elles s'enduisent la peau avec des fleurs. Dans cette scène, on perçoit également la dualité du corps féminin : le haut du corps est nu tandis que le sexe qui est considéré comme pollué, reste couvert par la jupe.

En réalité, un des préjugés ou insultes est que les Roms sont sales. Le strict respect des codes de pureté montre effectivement le contraire. Cette énonciation injurieuse se fonde donc sur la méconnaissance de la tradition rom.

Le film implique aussi d'autres coutumes roms : le rituel sur la tombe (scène 37) et celui lors du mariage (scène 35). Dans la scène 37, Izidor boit et renverse de l'alcool sur la terre pour honorer le défunt. Stéphane observe cette coutume qu'il ne connaît pas. Jan Yoors a fait une même observation du deuil au sein des Roms lovára :

¹⁶² Voir Okely, J. (1996), p.85

« Habitué aux manières discrètes des Tsiganes, je regardais, les yeux ronds, l'étrange convoi. Je ne sais pas que, lorsque leur douleur atteint ce degré d'intensité, les Roms estiment qu'ils doivent se donner en spectacle. Une telle conception du deuil échappe aux esprits occidentaux.

(...) [L]es Roms jetèrent des poignées de pièces d'argent dans la tombe puis l'arrosèrent de cognac et de vin, à la surprise des autochtones qui virent là une coutume païenne en pleine terre catholique flamande.

(...) Il [Pulika] me dit que les gadje se moquaient de ce rituel évidemment païen et méprisaient la supposée croyance des Gitans : que ce viatique servirait aux morts dans leur voyage vers l'au-delà. Il me dit que la liqueur versée en honneur du mort, cette offrande d'amour, était absorbée par la terre et ne laissait aucune trace, à la différence des fleurs ostentatoires des gadje, qui, en dernière analyse, ne procuraient pas plus de plaisir au défunt. »¹⁶³

Lors de la fête du mariage, Stéphane est aussi troublé. Les musiciens, les invités et le fiancé marchent joyeusement vers la maison de la fiancée. Arrivé devant la porte, le père de la fiancée hurle agressivement qu'il ne donne pas sa fille en mariage. Pourtant, les deux pères s'accordent et boivent de l'alcool. La négociation est un rituel indispensable à l'arrangement du mariage. Lors de la fête, on voit la fiancée dans la scène 35. Elle est assise sur un tapis. Les femmes roms dansent, les musiciens jouent de la musique et les invités s'amusent sauf la fiancée. Il pleut de l'argent. Néanmoins, la fiancée a l'air très triste et abattue. Par ignorance, on pourrait supposer que la jeune fille est forcée au mariage. Pourtant, la tristesse de la fiancée est une particularité du mariage rom¹⁶⁴ : Plus la fiancée est triste plus elle est vertueuse.

Bref, Tony Gatlif représente dans « Gajdo dilo » plusieurs images des Roms et de leur vie. Il reprend en partie les stéréotypes à la fois positifs et négatifs. Quelques scènes sont humoristiques tandis que les autres sont enrichies par les informations ethnographiques et anthropologiques.

¹⁶³ Yoors, J. (2011), p.86-87.

¹⁶⁴ Voir, Gabor, E. (2003), p.55.

5. Les Princes

5.1. Approche analytique

5.1.1. La segmentation du film et le genre

Le film « Les Princes », sorti en 1983, est le premier film de la trilogie rom de Tony Gatlif. Le réalisateur montre la misère d'une famille rom dans un bidonville français qui subit la tension entre intégration, assimilation, expulsion et la vie traditionnelle de son peuple.

Le film dure environ 93 minutes. Pour l'analyse le film sera réparti en séquences et en scènes. Un tableau détaillé avec une brève description de chaque scène et la durée sera fourni en annexe. La subdivision en séquences ne correspond pas à la répartition en chapitre sur le DVD. Une séquence est en effet déterminée par sa fonction thématique. Contrairement au film « Gadjó dilo », le film « Les Princes » a plus de séquences. Le nombre de séquences résulte des nombreuses situations limitées dans le temps, le nombre de personnes et le lieu. Dans « les Princes » il y a plusieurs changements de lieu ainsi que d'action. Cette quantité de diverses situations permettra une analyse précise des personnages roms et leur vie en France. Le protocole en annexe propose aussi l'analyse de la bande sonore, car la musique est indispensable à la culture rom. Le tableau ci-dessous consiste en la subdivision en séquences qui donne une vue d'ensemble thématique du film. Le film est divisé en 36 séquences et en 77 scènes :

Le temps	Les séquences	Le thème
4min23sec	I	Les impressions d'un bidonville parisien
1min24sec	II	Nara et sa mère : la dispute autour de la fenêtre
1min40sec	III	Petiton - le petit criminel français
2min14sec	IV	La grand-mère impose sa volonté à Nara
0min22sec	V	Miralda - la femme expulsée
1min38sec	VI	Zorka - l'élève modèle
1min25sec	VII	Miralda et la grand-mère : rendez-vous à l'insu de Nara
0min50sec	VIII	Une soirée dans un bidonville français
4min43sec	IX	Le bistro « Bar des Princes » - l'amusement des

		gens désespérés
1min36sec	X	Petiton et Nara - le vol de câbles
0min34sec	XI	Nara et son désir pour l'institutrice
1min30sec	XII	Premier accès de fureur : Nara résout finalement le problème autour des fenêtres
3min11sec	XIII	Nara poursuit l'institutrice – une fin humiliante
0min42sec	XIV	Nara interdit à sa fille d'aller à l'école
8min37sec	XV	La tentative menée par les frères de Miralda de convaincre Nara de reprendre sa femme
1min54sec	XVI	Deuxième accès de fureur : Nara retire sa fille de l'école
2min36sec	XVII	Nara ne discute plus avec les frères de Miralda
0min45sec	XVIII	L'histoire de la création du Rom
2min04sec	XIX	Le travail criminel pour offrir un luxe à sa famille
0min50sec	XX	Petiton – un criminel qui ne connaît pas de limites
1min20sec	XXI	Nara dans une maison riche – les regards curieux
3min52sec	XXII	Dans le bistro – boire pour se soulager de chagrin
8min28sec	XXIII	Petiton – traître à son ami Nara
1min00sec	XXIV	Une nouvelle tragique
0min55sec	XXV	L'expulsion de la famille rom
3min05sec	XXVI	Une soirée joyeuse au sein des Roms
8min49sec	XXVII	Le nomadisme forcé
1min05sec	XXVIII	Un couple français attiré par le mode de vie des Roms
1min26sec	XXIX	La tristesse – la marche par le paysage français
2min31sec	XXX	« Les Bohémiens » sont arrivés au village
4min46sec	XXXI	Une journaliste pleine de préjugés
1min26sec	XXXII	La grand-mère prédit l'avenir
2min00sec	XXXIII	Nara ignore les questions de la journaliste
6min40sec	XXXIV	Voler pour manger
5min40sec	XXXV	La mort de la grand-mère
1min15sec	XXXVI	Les nomades éternels
2min21sec	XXXVII	Le générique de fin

« Les Princes » peut être considéré comme un film social, car il aborde la fameuse « question rom », l'image réductrice des Roms au public. On perçoit les tensions socioculturelles d'une famille rom en France. On est témoin des conséquences de l'assimilation et de l'expulsion des Roms : le refuge au sein de leur communauté en tant que nomades à l'écart de la société dominante, les Français. Le film évoque les questions sociales et culturelles qui touchent le peuple rom. Dans un entretien, le réalisateur exprime son intention idéologique dans « Les Princes » :

« J'ai voulu parler des Gitans non seulement parce que c'est mon peuple mais que je les adore, comme tous les déracinés, les immigrés, tous ceux qui sont sur les routes et dont personne ne veut. Ce sont des peuples dont la philosophie me fascine. J'ai voulu aussi me foutre de la gueule de la société, la mettre en face de ses contradictions, elle qui veut normaliser les Gitans, les immigrés et les autres en les forçant à renier leur propre culture. Or justement les Gitans n'attendent rien de la société, ils ne demandent pas à être assistés, ils demandent seulement à vivre. »¹⁶⁵

Le film implique également les caractéristiques d'une comédie dramatique, car Tony Gatlif reprend dans son film les préjugés à l'égard des Roms pour ridiculiser les personnes qui les formulent. Cela rend quelques scènes humoristiques en dépit du sujet sérieux. De plus, le film évoque le nomadisme. Tony Gatlif reste donc fidèle à lui-même en tournant à partir de la scène 56 sur la route. La route symbolise la liberté de se déplacer. La famille ne voyage qu'à pied avant qu'elle rejoigne un groupe de nomades dans la scène finale. La représentation du nomadisme et la transformation continuelle de ses personnages sont des thèmes principaux dans les œuvres cinématographiques de Tony Gatlif. Angrisani et Tuozi parlent du «cinéma nomade»¹⁶⁶ par rapport à la préférence de Tony Gatlif pour montrer la transformation de ses personnages au niveau physique ainsi que psychologique. En effet, le réalisateur n'évoque jamais la sédentarité de la population rom sans une tentation de l'itinérance. Dans « Les Princes », on voit trois personnages, Nara, Zorka et la grand-mère qui subissent la tension sociale entre intégration, c'est-à-dire la vie sédentaire dans un bidonville français, et fidélité à un mode de vie rom traditionnelle, donc le nomadisme. Les tensions socioculturelles seront analysées dans les chapitres suivants. Tony Gatlif joue encore une fois sur les stéréotypes à l'égard des Roms. Ainsi, l'analyse filmique ci-dessous propose la perspective des Gadjés ainsi que des Roms sur les sujets culturels.

¹⁶⁵ Tony Gatlif dans Nacache, Jacqueline. Les Princes. *Cinéma*, novembre 1983, pp.40-42. Cité par Parodi, M. (2010) p.48.

¹⁶⁶ Voir Angrisani, S. et Tuozi, C. (2003), p.5.

5.1.2. Le titre

Avec le choix du titre « Les Princes » pour le premier volet de la trilogie rom, Tony Gatlif évoque les différentes perceptions concernant la population rom. Le prince est le titulaire du plus haut titre de noblesse. Ce titre évoque également la richesse. Contrairement à cette explication, les Roms sont souvent caractérisés comme pauvres. C'est un stéréotype négatif attaché aux Roms par les Gadjés. Ce stéréotype est apparemment fondé sur la méconnaissance et le mépris. Certes, la pauvreté constitue un de majeur problème de la population rom dans les pays européens, pourtant elle n'est pas vécue comme une humiliation par les Roms. Même s'ils vivent dans la précarité, les Roms ne se disent jamais « pauvres ».¹⁶⁷ Cette attitude particulière des Roms face à leur misère, pousse également Tony Gatlif à nommer son film « Les Princes » :

« J'ai appelé mon film *Les Princes* car pour moi, les Tsiganes en sont. Le Gitan est quelqu'un qui n'a pas honte de son identité, qui la revendique comme telle. Même pauvres, même rejetés, nous gardons à l'intérieur de nous-mêmes quelque chose de princier, une certaine fierté à être et à vivre ainsi. Pour un Gitan, vivre dans la misère n'est pas du tout aussi noir que pour celui qui la regarde de son auto, en passant à côté d'un terrain vague. »¹⁶⁸

La notion de prince dans le discours rom dérive de diverses légendes sur les origines roms qui sont transmises d'une génération à l'autre.¹⁶⁹ Le réalisateur cultive aussi cette tradition. Dans un entretien, il parle des « princes » qui sont arrivés en Europe :

« Die Tsiganes nannten sich „Prinzen“, als sie vor vielen Jahrhunderten von Indien und Ägypten aus in Europa einzogen. Ihre Kleider waren farbenprächtigt, aber zerlumpt. Sie kamen barfuß und ohne Besitztümer. Aber die Menschen sahen ihre Haltung, und sie sahen ihren stolzen Blick. Sie zweifelten deshalb nicht daran, dass es sich tatsächlich um vertriebene Prinzen handelte, um Aristokraten. Sie haben dieses einzigartige Volk zu Beginn sogar geschützt. »¹⁷⁰

Dans le film „Les Princes“, Bijou rappelle encore partiellement cette ancienne figure de princesse avec des vêtements multicolores et de l'orgueil. Elle apparaît la première fois dans la scène 19 lorsqu'elle entre dans le bistro qui est nommé selon le film « Bar des Princes. ». Elle porte une robe noire décorée de pièces d'or. De plus, elle porte beaucoup de bijoux en or. En comparaison avec d'autres personnages

¹⁶⁷ Voir Parodi, M. (2010), p.54.

¹⁶⁸ Citation de Tony Gatlif in GODRECHE, Dominique. Les Princes. Différences, novembre 1983, n°28, p.31. Cité par Parodi, M (2010), p.54.

¹⁶⁹ Voir Marushiakova, E. et Popov, V. (2000), p.81-93.

¹⁷⁰ Citation de Tony Gatlif, entretien mené par Köhler, M. (2006).

féminins, son habit étincèle le plus. Dans la scène 20, elle tousse et crache fortement dans le lavabo qui se trouve dans le couloir des toilettes. Elle est apparemment malade. Pourtant, lorsqu'elle entre dans le bistro, elle lève la tête de fierté telle que dans la citation ci-dessus de Tony Gatlif. Au cours du film, Bijou a toujours l'air très pensif, voire nostalgique comme si elle rêvait d'une meilleure vie, probablement de celle qu'ont menée ses ancêtres roms qui vivaient libres en tant que nomades il y a beaucoup de siècles. Le souvenir du temps jadis lui reste. Dans la scène 40, elle avoue que la liberté est vague, elle n'est qu'une idée. Bijou incarne ainsi une princesse tombée et captivée dans le monde désespéré des Gadjés.

Pour Tony Gatlif, la notion de prince a également une signification personnelle, car en pensant à son grand-père mort, il le voit comme un prince. Sa fille parle également des « Princes ». Elle n'emploie pas les noms Roms ou Tsiganes.¹⁷¹ Le réalisateur a de plus nommé son entreprise de production filmique « Princes Films », une revendication à ses origines roms.

5.1.3. L'espace cinématographique

L'espace cinématographique contribue à la diégèse, c'est-à-dire au monde fictif dont les éléments s'accordent pour former une globalité. Dans « Les Princes », il y a plusieurs espaces qui montrent le monde des Gadjés et celui des Roms. La première scène donne déjà une impression des conditions de vie des Roms : tristesse, pauvreté, désespoir, misère. Filmé en plan rapproché, on voit un petit garçon, encore un bébé, qui joue avec des billets dans la boue. Changement de plan : on perçoit en plan d'ensemble une femme rom qui fixe du regard le paysage. Le paysage consiste en de maisons détruites, abandonnées, de déchets et d'une rue boueuse. On ne peut pas encore localiser exactement ce lieu. Cette action pourrait se dérouler dans chaque pays européen dans lequel vivent les Roms en dessous du seuil de pauvreté.

¹⁷¹ Voir l'entretien avec Tony Gatlif mené par Esteban Bobas Puente. Cité dans Parodi, M. (2010), p.50-51.



Les impressions des conditions de vie des Roms en France. Tristesse et pauvreté.

Pourtant, dans la deuxième scène, on se rend compte que l'espace filmé montre la vie des Roms et celle des autres immigrés dans un bidonville français. Le panoramique à 180° filme les bâtiments gris et miteux. Ce logement social se trouve sur un terrain dévasté. Contrairement au film « Gadjó dilo » qui a été tourné dans un décor naturel, le réalisateur a reconstruit le décor de « Les Princes ». Il a tourné ce film dans le quartier industriel de la Courneuve à Paris. Ce quartier abandonné, détruit et sale représente l'abri pour plusieurs familles roms qui logent dans les roulottes ou dans un HLM comme Nara et sa famille. C'est le monde des Roms. Un autre lieu important pour les Roms est le bistro « Bar des Princes ». C'est apparemment un bistro fréquenté par les clients roms. Dans ce bistro les Roms se rassemblent pour boire, manger et se distraire. Bref, un lieu pour oublier ses soucis. Les scènes au bar ne sont pas toutes aussi paisibles. Le bar représente également un espace de conflits entre Roms et Gadjés. Dans la scène 30, on perçoit le racisme. Nara n'est pas bienvenu dans un café français. La dispute éclate entre Nara et les Français et finit par une action très humiliante pour Nara : son visage est mouillé d'urine.



« Bar des Princes ». Le bar des Roms.



Un bar français : lieu de conflits entre Roms et Gadjés.

À part le bar, l'école est aussi un lieu de rencontre entre Roms et Gadjés. Cette institution symbolise un lieu d'intégration. Zorka, la fille de Nara est première de sa classe. Pourtant, l'école transmet les valeurs françaises. Elle ne tient pas compte de la tradition rom. Donc, pour Nara, l'école représente un danger, un lieu d'assimilation. Tony Gatlif montre la vie des Roms dans un bidonville, mais il filme aussi un logement des Gadjés. Pour souligner la différence entre les deux mondes, il travaille sur les couleurs. Dans la scène 47, Nara entre dans une maison des Gadjés. C'est une maison riche. À l'intérieur dominant des couleurs claires. Contrairement à cette image positive d'une habitation des Gadjés, le logement des Roms est souvent représenté gris et crasseux.

À partir de la scène 56, la famille de Nara est expulsée et doit mener une vie de nomades sur les routes françaises. Ils abandonnent le quartier industriel. La route ainsi que la marche de la famille sont souvent filmées en plan général comme dans les scènes 58 ou 61. On ne voit que la route et la grandeur sans fin du paysage français. Arrivée au village dans la scène 62, la famille n'est pas bienvenue. On lui rappelle qu'il y a un campement réservé aux nomades où ils peuvent loger. Dans la scène 64, la famille arrive à ce camp qui se trouve dans un quartier abandonné recouvert par la boue. Le campement réservé aux nomades est à la fois un échec et une humiliation pour la famille, car ce terrain n'est qu'une décharge publique sur laquelle vivre est inhumain. Le malheur poursuit la famille sur les routes abandonnées : la grand-mère décède dans la scène 74. Après l'enterrement de la grand-mère (scène 75), il y a un changement du paysage. Le paysage français est devenu sauvage. Il n'y a plus de routes asphaltées. Il semble qu'on se trouve à une

autre époque. En plan général on perçoit la route de pierres qui est recouverte par la boue. Les nomades équipés d'animaux et de véhicules très modestes se mettent en marche et disparaissent derrière un virage.



Le campement aux nomades: une décharge publique.

Les Roms: les nomades éternels.

5.1.4. Le temps

Le récit filmique de « Les Princes » dure environ 93 minutes, c'est le temps de la projection. Le temps fictif est plus long. Pourtant, la détermination du temps fictif est difficile, car le film ne donne aucune indication concernant le temps que la famille passe dans le bidonville et par la suite sur la route. Il semble correct de supposer que le laps du temps ne dépasse pas quelques jours. L'action est filmée pendant la journée ainsi que pendant la nuit. Ainsi, la suite de la première scène jusqu'à la scène 25 compose les événements d'une journée qui se termine dans le bistro « Bar des Princes ». Les scènes 26 jusqu'à 31 composent les événements d'un autre jour qui commence par le vol de câbles et fini par la dispute dans un bar français. L'autre journée filmée consiste en scène 32 dans laquelle Nara travaille en tant que maçon, jusqu'au combat entre Nara et Pétition, c'est-à-dire jusqu'à la scène 50. À partir de la scène 51 dans laquelle Nara se venge de Petition jusqu'à l'expulsion de sa famille dans la 55 scène, on perçoit les événements du quatrième jour et de la quatrième nuit. Le lendemain, la famille se met en marche (scène 56) et trouve enfin un abri pour la nuit dans la scène 60. Le sixième jour commence avec la scène 61 dans laquelle la famille continue son périple sur la route. Ce jour finit apparemment par la mort de la grand-mère dans la scène 74. À partir de la scène 75, une nouvelle

journée ainsi qu'une nouvelle vie commencent pour Nara et sa famille : Ils sont devenus des nomades.

Au cours de la narration, il pleut souvent ou il y a du brouillard. Les couleurs obscures dominent comme le gris ou le noir. Cela crée une ambiance de misère, de froideur, de pauvreté et de tristesse. Quelques rayons du soleil ne transpercent cette froideur que dans la scène finale.

Le mode de narration obéit à un ordre chronologique. Le réalisateur évite de passer d'un niveau de temps à l'autre. Il n'utilise ni le flash-back, ni le flash-forward.

5.1.5. La bande sonore

La musique dans le film a une valeur narrative à cause de sa coprésence avec des images mises en scènes ou les dialogues. Dans « Les Princes », la plupart des sources musicales se composent du son« off », c'est-à-dire du son extra-diégétique. La musique jouée par un violon et un accordéon domine dans « Les Princes ». Cette musique varie selon les scènes. Dans le générique de fin les deux chanteuses Volia et Mimi Magyarorszagi sont mentionnées. Elles chantent la chanson hongroise mélancolique qu'on entend dans la première scène. Cette chanson souligne encore plus la misère dans laquelle se trouvent la femme et le bébé entourés de maisons détruites et abandonnées. Le film est plongé dans une atmosphère pesante. L'emploi de la variation musicale de l'accordéon, du violon, et du chant féminin semble renforcer ces émotions : l'impossibilité d'échapper à son destin. On entend la musique de l'« off » dans les situations pleines de désespoir et de malheur. À la fin du film, l'emploi de la musique augmente de la même façon que les coups du destin : la grand-mère est morte et le reste de la famille commence une vie en tant que nomades. La musique de la dernière scène est la même que dans la première scène. La musique ferme donc le cercle : la vie misérable des Roms sédentaires d'un bidonville finit par le refuge de Nara et sa famille dans une vie traditionnelle rom, celle des nomades.

Sur la puissance émotionnelle de la musique rom, Tony Gatlif fait un éloge lyrique. La citation suivante est partiellement aussi valable pour « Les Princes » :

« C'est une musique qui crie la peur et la douleur d'un peuple qui a mal à son âme. C'est pour ça que la musique tzigane est belle. Sinon, musicalement, elle part dans tous les sens, c'est plein de fausses notes, les instruments sont bricolés avec n'importe quoi. Mais cette musique est un cri de douleur, une douleur ancestrale qui vient de l'âme de tout un peuple. C'est de la révolte pure, rien n'est fabriqué, tout est crié. »¹⁷²

Les chants hongrois expriment la douleur dans « Les Princes », car ces airs lents sont comparables à des lamentations. Par rapport au bricolage des instruments, il faut mentionner le musicien rom qui joue sur un baril sur le terrain dévasté (scène 2 et 52). Il joue un rythme perçant. Ce rythme indique les coups du destin subis par la population rom.

À part la tristesse, la douleur et le désespoir, la musique fait aussi partie des moments heureux et joyeux. Tony Gatlif emploie les divers styles de la musique rom. Ainsi, on entend du jazz manouche dans le bistro des Roms (scène 40). Ce style du jazz est né en France dans les années 30. L'orchestre se compose en général de guitares, d'un violon et d'une contrebasse. Django Reinhardt, virtuose manouche de la guitare, est souvent considéré comme le fondateur de ce style particulier du jazz, plus précisément du swing.

La musique est également un facteur de sociabilité. Elle exprime la fraternité, c'est-à-dire, le sens fort d'appartenir à une collectivité rom. Le mot de fraternité signifie aussi l'ordre social des Roms. Dans cet ordre, l'aspect du partage entre eux est important.¹⁷³ On perçoit le pouvoir social de la musique rom dans la scène 54 lorsque du « patshiv ». Après l'expulsion, Nara et sa famille sont accueillis par les Roms autour d'un feu sur lequel de la viande est grillée. Les Roms chantent, dansent et mangent ensemble. Ils partagent également leur nourriture avec le fou qui hurle sans cesse « Madeleine ». Pourtant, lors de cette scène, le fou a l'air content. Il mange et écoute de la musique rom sans crier de douleur.

La musique rom est très forte, notamment au niveau émotionnel. Elle construit l'identité rom. Dans la scène 21, Nara se plaint qu'un bistro sans musique est vraiment triste. Cette énonciation peut également être appliquée à la culture rom : une vie sans musique, donc le silence, serait comme une petite mort, une atteinte profonde à l'identité rom.¹⁷⁴

¹⁷² Citation de Tony Gatlif in *PRINCES FILMS*, plaquette de présentation de « Gadjó dilo ». Cité par Parodi, M. (2010), p.76.

¹⁷³ Sur la signification de la fraternité parmi les Roms voir Stewart, M. et Williams, P. (2011), p.33-59.

¹⁷⁴ Voir Parodi, M. (2010), p.76.

5.2. Approche thématique

5.2.1. Le contexte historique et politique – La France : De la lutte contre le nomadisme jusqu'à l'expulsion des Roms

À travers l'histoire, le nomadisme est considéré comme un danger pour l'ordre public. Ainsi, plusieurs mesures juridiques sont prises pour résoudre le problème de nomadisme sur le sol français. C'étaient des mesures de restriction de liberté d'aller et de venir. Une politique d'exclusion est entrée en vigueur par rapport à la régulation du nomadisme au début du 20^e siècle. Dans le discours politique, la notion de nomade évoque une image négative et sombre de la population concernée. Un sénateur de cette époque a donné une classification négative en prétendant que « les nomades dont nous entendons assurer une surveillance indispensable sont les roulottiers suspects qui, sous l'apparence d'une profession problématique, traînent leur fainéantise et leurs instincts de maraude le long des routes. »¹⁷⁵

Par la suite, la loi de 1912 a ordonné des mesures d'identification pour les itinérants. L'identification s'est effectuée par le carnet anthropométrique dans lequel le déplacement ainsi que l'activité professionnelle du porteur considéré comme nomade ont été inscrits. De plus, le carnet a aussi impliqué des dates physiologiques, car les empreintes digitales ont été enregistrées. Après la guerre, ce carnet anthropométrique à connotation raciste a été remplacé par un titre de circulation. Ce renouvellement législatif a été inscrit dans la loi de 1969. Cette loi n'a plus parlé de « nomades », mais de « personnes circulant en France sans domicile ni résidence fixe ». ¹⁷⁶ Le livret ou le carnet de circulation ont attesté les ressources régulières de son porteur. Ce recensement administratif et les contrôles policiers qui ont entraîné la sédentarisation forcée font partie de la politique de l'inclusion qui a succédé la politique de l'exclusion.

Aujourd'hui, la politique à l'égard des Roms s'effectue au niveau national ainsi qu'international. La régulation politique du nomadisme a pour résultat que la plupart de la population rom mène aujourd'hui une vie sédentaire. Le nombre de Roms nomades qui voyagent encore en caravanes et en roulottes est diminué.¹⁷⁷

¹⁷⁵ Exposé des motifs de la loi du 16 juillet 1912 (séance du Sénat, 10 mars (1911). Cité par Aubin, E. (1996) p.14.

¹⁷⁶ Aubin, E. (1996), p.17.

¹⁷⁷ Voir Piasere, L. (2011), p.46-51.

Les mesures politiques prises à l'égard des Roms ne favorisent pas toujours véritablement leur intégration dans la société européenne. En 2010, la France a été ainsi fortement critiquée par l'Union européenne pour mener une politique très forcée d'expulsion des Roms. Il s'agit d'une reconduite massive, de manière volontaire ou non des Roms bulgares et roumains. Ils sont menacés d'obligations de quitter le territoire français (OQTF) ou de «retours humanitaires», organisés par l'Office français de l'immigration et de l'intégration. La France n'est pas le seul pays européen qui pratique de force l'expulsion des Roms. Pourtant, cette menace constante du retour au pays d'origine et le rejet permanent dont sont concernés les Roms, montrent bien que la politique européenne renforce plus la ségrégation et la haine «anti-Rom» que l'amélioration de la situation socio-économique des Roms en tant que citoyens européens qui ont tous les mêmes droits.

5.2.2. L'identité rom : tension permanente entre nomadisme et sédentarisation dans « Les Princes »

La tension entre nomadisme et sédentarisation est le fil conducteur du film. Le personnage principal Nara est déchiré entre les deux cultures : les valeurs d'une société moderne française et la vie traditionnelle de ses ancêtres roms, c'est-à-dire, une vie indépendante et libre en tant que nomade. Tony Gatlif prétend que le nomadisme fait partie de l'identité rom :

« J'ai voulu donner une image véridique de mon peuple. Mon film se déroule dans le nord de la France, où les conditions de vie pour les Gitans sont plus difficiles que dans le Midi. Les Saintes-Maries de la Mer ne sont pas un symbole factice, ici, sur cette terre d'asile, les Gitans sont plus heureux. J'ai voulu insister sur le fait qu'en voulant sédentariser les Gitans, on les étouffe. Ce sont des nomades épris de liberté, qui veulent toujours courir sur les routes. Ils ne sont pas faits pour être entassés dans des buildings. »¹⁷⁸

Les Roms associent l'enfermement dans une maison à la sédentarisation forcée. L'enfermement suscite des problèmes comme le montre la dispute entre la grand-mère et Nara dans les scènes 5, 6, 9 et 28. La grand-mère lutte contre l'enfermement en ouvrant la fenêtre. Elle ne peut pas s'accommoder à une vie enfermée dans une résidence fixe entre quatre murs. La vue depuis la fenêtre donne sur les roulottes, les véhicules qui permettent encore une vie mobile. Chaque fois que Nara ferme la fenêtre, elle la rouvre en lui expliquant dans la scène 9 : « Pourquoi tu continues à

¹⁷⁸ Citation de Tony Gatlif in DELCROIX, Alain. *Tony Gatlif : Les Princes*. Le Provençal, 10 novembre 1983. Cité par Parodi, M. (2010), p.63

t'enfermer ? N'y a rien à voler ici. J'étouffe ! Ca fait des années que je te le dis j'ai horreur d'être enfermée. »



La recherche de la liberté: les fenêtres ouvertes.

La route: symbole de la liberté et du nomadisme.

Au début du film, Nara représente un Rom sédentaire qui vit dans un bidonville français. On perçoit des conditions de vie très pauvres et misérables. L'environnement ressemble à un campement. Dans la scène 10, Nara veut faire monter le cheval blanc dans sa maison. Pourtant, la grand-mère l'interdit. Pour Nara, cet appartement dans l'HLM n'a pas beaucoup de valeur. Les personnages ont une relation ambivalente par rapport à leur condition sociale dans le bidonville. Ainsi, Nara et la grand-mère incarnent le mieux la lutte permanente entre stabilité et itinérance tandis que Zorka, l'enfant de Nara, rejette ses origines. En allant à l'école, elle donne l'exemple d'une fille rom assimilée. Lorsque sa famille se met sur la route, elle refuse de marcher dans la scène 57. Au désarroi de son père, elle affirme fortement qu'elle veut aller à l'école et qu'elle repousse la vie de nomade. Par ailleurs, dans la scène 68, l'épicier indique à Zorka que le village est interdit au campement de nomades. La jeune fille se défend en expliquant qu'elle n'est pas nomade. Elle ajoute que quand elle sera grande, elle deviendra vétérinaire.

Dans « Les Princes », la famille est deux fois victime d'un processus d'expulsion. La première fois, la famille est expulsée de leur logement HLM. Dans la scène 53, les gendarmes jettent les biens de la famille par la fenêtre. Ils trouvent refuge dans une caravane abandonnée dans la scène 55. Pourtant, les gendarmes arrivent une deuxième fois en pleine nuit et demandent le carnet de nomades à Nara. Nara et sa famille sont réduits à de sous-humains. C'est la scène la plus marquante du film : le

climax. Pour la grand-mère, il n'y a qu'une solution : se mettre en marche pour trouver un avocat. Nara suit la vieille femme têtue. À partir de la scène 56, la famille mène une vie de nomade. À l'inverse de la notion romantique du terme nomade qui est associé à la pleine liberté, Nara et sa famille sont encore une fois soumis à des restrictions. En tant que nomades, on n'a pas le droit de stationner partout, car le campement illégal dérangerait l'ordre public. Ainsi, la famille trouve dans la scène 64 un campement réservé aux nomades. Ce terrain est en fait une décharge publique. Après toutes ses humiliations, la famille trouve refuge au sein de gens nomades, car pour Nara et sa grand-mère, la résistance au nomadisme dans les scènes précédentes suscite des véritables conflits identitaires. La grand-mère meurt dans la pluie. Avant sa mort, elle voit encore une fois son père et sa mère sur la route. La route symbolise la liberté. Nara se réunit avec sa femme Miralda. La famille rejoint le groupe de nomades. C'est une joie de faire enfin l'expérience de vivre en liberté sans les restrictions imposées par la société dominante. Nara et sa famille continuent leur chemin sur la route derrière le virage filmé dans la scène finale. L'image des nomades dans cette scène est anachronique pour les années 1980 : Les nomades se mettent en marche. Des charrettes et des animaux divers tels que les chèvres, les chevaux, les ânes et les ours les accompagnent. Mais cette scène finale reste symbolique, car elle indique effectivement que l'itinérance fait partie intégrante de l'identité rom.

Pour souligner la tension entre sédentarisation et itinérance, Tony Gatlif a intégré des animaux dans son film : le chat et le cheval. Okely constate que les Roms font une différence précise entre les animaux pour renforcer encore une fois la différence entre Gadjés et Roms. Cette distinction s'effectue selon les codes de pureté/impureté. Ainsi, le chat est considéré comme animal le plus impur. De plus, cet animal est associé aux Gadjés, c'est-à-dire aux gens sédentaires.¹⁷⁹ Dans le film, Nara donne un chat en cadeau à Zorka. Cet animal vit avec eux dans leur logement HLM. Okely mentionne que le chat n'est pas un animal des nomades, car cet animal ne peut pas suivre les roulottes. Lors du leur périple, Zorka doit aussi porter son animal domestique dans un panier. À l'inverse, le cheval est considéré comme pur. Il est un médiateur important entre les Roms et les Gadjés. De plus, cet animal symbolise la liberté. Il incarne l'indépendance des nomades de se déplacer

¹⁷⁹ Voir Okely, J. (1994), p.77-104.

librement.¹⁸⁰ Dans le film, Nara vend le cheval, le symbole du nomadisme, pour acheter une télévision à sa famille. La télévision est en revanche un article luxueux associé à la vie sédentaire.

La différence entre la vie nomade et la vie sédentaire montre aussi les scènes de prédiction de l'avenir. Selon Okely, la population sédentarisée s'intéresse à planifier son avenir. Le paradoxe : cette population demande du conseil sur son avenir aux Roms qui ne s'intéressent pas véritablement à planifier leur vie ni en ont de l'expérience.¹⁸¹ Cette relation ambivalente entre les Gadjés et les Roms, c'est-à-dire la population sédentarisée et celle associée au nomadisme, se reflète également dans la scène 66 lorsque la grand-mère prédit l'avenir à un gendarme en échange de pièces de monnaie.

5.2.3. La représentation des Roms et des Gadjés

Tony Gatlif joue dans « Les Princes » sur des préjugés et stéréotypes qu'ont les Gadjés sur les Roms et à l'inverse les Roms sur les Gadjés.

Pour les Gadjés, le mode de vie des Roms pose des problèmes. L'idée d'une vie nomade est rejetée par la société française. L'aubergiste présume dans la scène 63 que la vie des Roms consiste en nomadisme et en mendicité. Il s'agit d'un préjugé. En voyant arriver Nara et sa famille, l'aubergiste leur indique immédiatement que la mendicité est interdite dans son local et qu'il y a un terrain réservé aux nomades. Dans la scène 55, lors de la deuxième expulsion, la famille de Nara est accusée d'être sale. On leur reproche un manque d'hygiène. De plus, les Roms sont réduits à des animaux nuisibles. Le gendarme compare les Roms avec les rats : « Vous êtes comme des rats. Là où vous passez, il faut désinfecter ! » Ce préjugé est apparemment fondé sur la méconnaissance, car les Roms ont des codes d'hygiène très strictes basés sur le principe de pureté/impureté.

Les Roms sont la cible de la discrimination et du racisme. On perçoit l'attitude raciste des Gadjés envers les Roms notamment dans le bistro français. Dans la scène 30, les Français remettent en cause la nationalité de Nara. Ils lui demandent ses papiers. Pour lui, il pourrait être violent ou il pourrait violer l'institutrice. La discussion éclate entre Nara et les Français. Nara échappe à ses poursuivants en se cachant dessous une voiture accidentée et vandalisée. Les Français arrêtent la poursuite. Par

¹⁸⁰ *Ibidem.*

¹⁸¹ Okely, J. (1996), p.101.

ignorance, un Français urine à côté de la voiture et insulte Nara d'être un rat. Nara subit cette humiliation. Son visage est mouillé d'urine.

À part les insultes, le racisme et la discrimination, les Gadjés considèrent les Roms comme un objet « exotique ». Dans la scène 47, une famille riche accueille Nara dans sa maison. La maîtresse est pleine d'admiration pour le travail de Nara qui a réparé sa chaise. Elle s'intéresse avec curiosité et attirance à la grand-mère et comment elle a appris à lire. Un préjugé à l'égard des Roms est donc l'illettrisme. En arrivant au village, le pompier handicapé dans la scène 62 s'étonne de voir « les Bohémiens ». Il est fasciné par la présence de la famille « exotique ».

La méconnaissance suscite la fascination ainsi que la répulsion à l'égard des Roms. L'entretien de Nara avec la journaliste dans la scène 65 est caractéristique pour l'ignorance et pour le manque de respect des Gadjés par rapport à la vie réelle des Roms. L'interview se compose des contestations ou préjugés de la journaliste qu'elle veut avoir vérifiés par les réponses et la réaction de Nara. La journaliste est sans doute féministe, car elle s'intéresse fortement à la condition des femmes. Elle emploie également le mot « tribu », un terme péjoratif. Elle considère donc la vie des Roms comme archaïque et primitive. À part l'oppression des femmes, elle s'intéresse aussi aux origines des Roms qu'elle situe en Inde ou en Egypte. Mentionner les origines lointaines des Roms rend la population encore plus exotique et mystique. Nara répond au désir d'exotisme en renforçant les préjugés. Ainsi, il donne une image fausse de son peuple. Ce mécanisme de défense marque aussi l'altérité entre Gadjés et Roms et leur culture différente. Dans la scène 67, Nara donne l'image d'un Rom méchant. C'est une scène carnavalesque dans laquelle Nara renforce les préjugés tels que la déviance sexuelle, la violence et la mendicité.

Le Gadjo est perçu comme une figure répulsive par les Roms. Dans la scène 59, lorsqu'un couple de touristes français essaie de photographier Nara et sa famille au bord de la route, Nara est irrité de cette fascination. Il se fâche et bat le touriste. Il hurle « gadjo ». En conséquence, pour Nara le mot « gadjo » est une insulte. Dans cette scène on perçoit les tensions inter-ethniques. Les Gadjés sont fortement stigmatisés par les Roms. Dans la scène 67, les frères de Miralda entrent dans l'auberge pour accompagner Nara dehors. En entrant dans le restaurant, Léo, un frère interprété par Tony Gatlif lui-même, sort un couteau et menace les clients. Cette scène indique la solidarité du groupe rom – les frères viennent en aide à Nara.

Pourtant, il s'agit également d'une attaque agressive, voire raciste vis-à-vis des Gadjés.

Nara rejette toutes les valeurs des Gadjés. Par conséquent, il repousse aussi sa femme Miralda, car elle prend la pilule comme les femmes gadjés. Pour lui, c'est un déshonneur, car il veut avoir beaucoup d'enfants comme il est prescrit dans la tradition rom. Dans la scène 41, Léo insulte Nara d'être ni un vrai Tsigane, ni un Rom. L'exclusion de la communauté est la pire peine pour un Rom.

Nara rejette tout le système des Gadjés tel que l'école et l'administration législative. À la suite du conflit personnel de Nara avec le mari de l'institutrice, il retire sa fille de l'école dans la scène 37 en disant à l'institutrice : « Tu n'es pas digne d'avoir ma fille dans ta classe. » Après l'expulsion, la grand-mère s'est décidée à aller chercher un avocat. Elle veut lutter pour la justice et pour le respect. Nara veut l'en empêcher, car il croit à l'inefficacité du pouvoir législatif. Sans succès, Nara suit sa mère sur la route.

Une autre figure négative du Gadjó est Petition. Il est un marginal de la société française. Au début, Nara et lui pratiquent la récupération. C'est apparemment une activité économique illégale dans le bidonville pour gagner de l'argent. On voit dans la scène 8 un autre habitant qui scie l'escalier dans l'HLM pour récupérer du métal. Nara et Petition font en outre des vols. Pourtant, Nara connaît des limites à l'inverse de Petition. Celui lui propose dans la scène 46 de voler des biens d'une vieille dame. Nara est déçu de Petition. C'est le seul Gadjó avec lequel il ait passé du temps ensemble.

Les activités économiques de Nara consistent en de petits vols et une fois il travaille en tant que maçon dans la scène 32. Pourtant, il perd cette possibilité de travailler de manière régulière, car il ne respecte pas les heures fixes de travail. Nara renforce encore une fois un stéréotype négatif : Les Roms criminels et fainéants qui ne veulent pas travailler.

Tony Gatlif rend souvent les scènes humoristiques malgré les sujets sérieux. Ainsi, dans la scène 69, la grand-mère monte par la fenêtre et vole de la nourriture. Elle s'installe au tour de la table et mange le couscous tandis que le couple se dispute dans la chambre voisine. En voyant l'air content de la grand-mère, le spectateur est incité à sourire. Il oublie tout préjugé et stéréotype par rapport à la criminalité des Roms. La même réaction est suscitée dans la scène 16, dans laquelle la grand-mère vole une poule et la cache dans son cartable.

Un stéréotype négatif à l'égard des Roms est l'analphabétisme. Zorka est première de sa classe. La grand-mère se donne de la peine pour apprendre à lire et à écrire et de lutter ainsi contre ce préjugé. L'illettrisme montre en revanche que l'éducation rom se passe par les contes. Les Roms ont une forte tradition orale comme le montre la scène 42 dans laquelle la grand-mère raconte l'histoire de la création de l'homme rom à Zorka : « Dieu, il s'ennuyait tout seul sur la Terre. Alors, il décide de créer un homme. Il prend un peu de terre, il fait une poupée, il la met dans le four, et voilà qu'il s'endort et qu'il oublie d'éteindre le four. Ben, quand il la retire, la poupée est trop cuite. C'est l'homme noir. Il recommence, il met une autre poupée au four, mais il a tellement peur de la faire trop cuire qu'il la retire trop tôt : c'est l'homme blanc. Et il n'est pas content, Dieu. Il se mord les doigts. Il recommence, et alors là, il surveille tellement bien la cuisson que l'homme parfait apparaît : c'est le Gitan. »

À travers le récit de la grand-mère, Tony Gatlif évoque aussi les souvenirs des camps de concentration et les expériences de la déportation des Roms. Ainsi, dans la scène 64, la grand-mère veut que la journaliste apprenne que ses quatorze enfants sont morts pendant la guerre et avec eux beaucoup d'autres Roms.

On perçoit dans le film que la communauté a une valeur énorme pour les Roms. La solidarité détermine la vie rom malgré la misère et la pauvreté. Ainsi, Nara donne de la viande à un enfant dans la scène 7, car il estime que celui en a plus besoin que lui. Dans la scène 15, la grand-mère partage aussi la nourriture avec Miralda même si la dernière est repoussée par Nara. La communauté a effectivement une fonction de protectrice face au monde des Gadjés.

Conclusion

Dans les deux films « Gadjó dilo » et « Les Princes », on peut observer des parallèles en ce qui concerne la représentation des Roms. Tony Gatlif montre la diversité de la population rom en offrant au spectateur occidental un panorama de leur vie. On perçoit la vie des Roms à la fois en Roumanie et en France. Cette représentation de la condition de vie du peuple rom dans les divers pays européens est idéologique, car elle implique une critique sociale et politique.

Tony Gatlif se sert des stéréotypes à la fois positifs et négatifs pour caractériser ses personnages roms dans les films. Les thèmes négatifs sont l'alcoolisme, le vol, la criminalité, l'illettrisme, la violence et la vulgarité. Les Roms sont de plus des victimes de la stigmatisation, la haine, la discrimination, l'assimilation et l'expulsion. Des caractéristiques négatives sont également attachées aux Gadjés qui sont représentés de façon antipathique. Les Roumains ainsi que les Français sont xénophobes et hostiles. Le conflit inter - ethnique se déroule notamment dans les scènes de bar. Le mot « gadjó » est considéré comme une insulte au sein de la communauté rom. Dans son premier long métrage dédié à la thématique des Roms « Les Princes », les Gadjés sont des personnages répulsifs, méchants, agressifs et haineux tandis que dans son dernier volet de la trilogie rom « Gadjó dilo », on peut constater une évolution en ce qui concerne la relation entre Gadjés et Roms. Là, il y a des relations amicales et un couple mixte. À part les thèmes négatifs, les films impliquent également des stéréotypes positifs à l'égard des Roms. À travers les films, le spectateur se rend compte de l'importance de la musique, de la famille et de la communauté rom et par ailleurs, « Gadjó dilo » contient aussi des informations ethnologiques sur les coutumes des Roms.

Dans ses films, Tony Gatlif essaie de préciser l'identité des Roms. Ainsi, la population rom est définie à la fois par leur caractéristique culturelle et sociale. L'identité des Roms est fondée sur son inverse, c'est-à-dire les Gadjés. Les autres piliers de l'identité rom sont la langue et la musique. Ainsi, on entend dans « Gadjó dilo » le romani et on jouit de scènes musicales tandis que dans « Les Princes », on perçoit les Roms assimilés qui parlent le français. Dans ce film, l'emploi de la musique est réduit. Ce manque de musique est comparable à la perte de l'identité du

protagoniste. Donc, la musique est symbolique et significative en ce qui concerne la représentation des Roms. Pour Tony Gatlif, le nomadisme est un autre marqueur important de l'identité rom. Le réalisateur montre des communautés sédentaires, pourtant jamais sans une tension entre sédentarité et nomadisme. Par conséquent, les Roms sont bannis au nomadisme à la fin du film. Tony Gatlif, les rend les itinérants éternels à la recherche de la liberté. Pour lui, la route symbolise cette liberté. Les films indiquent également des diverses dénominations telles que Tsigane, Rom ou Bohémien afin de rendre compte de la problématisation de l'identité rom perçue par l'intérieur et l'extérieur.

Le double-statut du réalisateur à la fois dans et hors de la communauté rom influence les œuvres cinématographiques de Tony Gatlif et la perception de ses films. Sans aucun doute, le réalisateur a l'intention de présenter les Roms de façon authentique. Il montre les tensions inter-ethniques entre Gadjés et Roms en inversant les perspectives et les préjugés. Quelques scènes sont ainsi humoristiques tandis que dans les autres scènes l'action et le comportement des personnages sont exagérés et invraisemblables. Les films impliquent une critique d'exotisme. Avec ce style particulier, Tony Gatlif a apparemment pour but de s'adresser au spectateur et l'inciter à réfléchir sur ses propres comportements et préjugés envers les Roms. Le spectateur est invité à plonger dans une culture inconnue.

Dans les entretiens qui sont partiellement cités dans ce travail, on se rend compte que Tony Gatlif est émotionnellement attaché à la thématique des Roms. Il emploie souvent le « nous » pour désigner les Roms. Donc, il se considère comme Rom et en tant que cinéaste comme médiateur entre les Roms et la société occidentale. D'une part, cet attachement subjectif renforce l'authenticité de la représentation des Roms. D'autre part, cette subjectivité lui empêche de représenter les Roms de manière objective à travers ses œuvres cinématographiques. Néanmoins, les films de Tony Gatlif donnent la possibilité au public occidental de faire connaître une minorité européenne qui reste même au début du 21^e siècle méconnue et méprisante.

Références bibliographiques

- ACTON, Thomas; MUNDY, Gary (1997): *Romani culture and Gypsy identity*. Hartfield: University of Hertfordshire Press.
- ANDERSON, Benedict (1991): *Imagined communities*. London (u.a.): Verso.
- ANGRISANI, Silvia; TUOZZI, Carolina (2003): *Tony Gatlif. Un cinema nomade*. Torino: Lindau.
- AUMONT, Jacques; BERGALA, Alain; MARIE, Michel; VERNET, Marc (2001): *Esthétique du film. 3.éd.rev. et augmentée*. Collection « Nathan cinéma ». Paris: Nathan.
- BAKKER, Peter (Hrsg.), et al. (2000): *What is the Romani language?*. Paris: Centre de Recherches Tsiganes.
- BARANY, Zoltan D. (2002): *The east European gypsies. regime change, marginality and ethnopolitics*. Cambridge: Cambridge Univ. Press.
- BARTH, Fredrik (1994): *Ethnic Groups and Boundaries. The Social Organization of Culture Difference*. Oslo: Pensumtjeneste.
- BAUMANN, Max Peter (2000): „Wir gehen die Wege ohne Grenzen...” – Zur Musik der Roma und Sinti. – in: *Music, Language and Literature of the Roma and Sinti*. Baumann, Max Peter (Ed.). Berlin, VWB, p.167-178.
- BLOCK, Martin (1997): *Die Zigeuner. Ihr Leben und ihre Seele. Dargestellt auf Grund eigener Reisen und Forschungen*. Frankfurt am Main: Peter Lang.
- BOGDAL, Klaus- Michael (2011): *Europa erfindet die Zigeuner. Eine Geschichte von Faszination und Verachtung*. Berlin: Suhrkamp.
- CALLONI, Marina (1999): *Culture, Territory, and Ethnisation. Use and abuse of the construct "ethnicity" in public discourse*. – in: *Migration und Traditionsbildung*. Apitzsch, Ursula (Hrsg.). Opladen (u.a.): Westdt. Verl., p.116-129.
- CARTWRIGHT, Garth (2008): *Balkanblues und Blaskapellen. Unterwegs mit Gypsy-Musikern in Serbien, Mazedonien, Rumänien und Bulgarien*. Aus dem Engl. von Jörg Gülden. Höfen: Hannibal.
- CHAMBERS, Iain (1996): *Migration, Kultur, Identität*. (Stauffenburg discussion Bd.3) Dt. Übers. v. Gudrun Schmidt und Jürgen Freudl. Tübingen: Stauffenburg Verlag.
- CHION, Michel (1992): *Le son au cinéma*. (Cahiers du cinéma: Collection Essais). Paris: Editions de l'Etoile.
- CORDELL, Karl (Hrsg.) (1999): *Ethnicity and democratisation in the new Europe*. London, (u.a.): Routledge.

- COURTHIARDE, Marcel (2012): *Le rromani et les autres langues en usage parmi les Rroms, Manouches et Gitans en France – aperçu d’histoire sociale et politique.* – in: *Die Sprachen der Roma in der Romania. Les langues des Rroms. Las lenguas de los gitanos.* (Beihefte zu „Quo vadis, Romani?“, hrsg. v. Georg Kremnitz; Band 48). Doppelbauer, Max; Kremnitz, Georg; Heinrich, Stiehler (eds.). Wien: Praesens Verlag, p.10-38.
- DITTRICH, Eckhard J. (Hrsg.) (1990): *Ethnizität: Wissenschaft und Minderheiten.* Opladen: Westdt. Verl..
- DJURIĆ, Rajko (2000): *Musik und Tanz.* – in: *Music, Language and Literature of the Roma and Sinti.* Baumann, Max Peter (Ed.). Berlin, VWB, p.155-166.
- DOUGLAS, Kellner (1995): *Media culture. Cultural studies, identity and politics between the modern and the postmodern.* London (u.a.): Routledge.
- DOPPELBAUER, Max (2012): *Die Sprachen der Roma auf der Iberischen Halbinsel.* – in: *Die Sprachen der Roma in der Romania. Les langues des Rroms. Las lenguas de los gitanos.* (Beihefte zu „Quo vadis, Romani?“, hrsg. v. Georg Kremnitz; Band 48). Doppelbauer, Max; Kremnitz, Georg; Heinrich, Stiehler (eds.). Wien: Praesens Verlag, p.59-96.
- ELSCHEK, Oskár: *Die Musik der Roma und Sinti in der Mehrheitsgesellschaft. Funktionen, Stile und Chancen.* – in: *Music, Language and Literature of the Roma and Sinti.* Baumann, Max Peter (Ed.). Berlin, VWB, 2000, p.179-196.
- ERIKSEN, Thomas Hylland (1993): *Ethnicity and nationalism. Anthropological Perspectives.* London (u.a.): Pluto.
- FRITH, Simon (2000): *Music and Identity.* – in: *Questions of cultural identity.* Ed. by Stuart Hall and Paul du Gay. London (u.a.): Sage Publ., p. 108-125.
- FRASER, Angus (1992): *The Gypsies.* Oxford (u.a.): Blackwell.
- GHEORGHE, Nicolae; ACTON, Thomas (2001): *Citizens of the world and nowhere: Minority, ethnic and human rights for Roma.* – in: *Between past and future. Roma of Central and Eastern Europe.* Guy, Will (Hrsg.). Hatfield: Univ. of Hertfordshire Press, p. 54-70.
- GIURCHESCU, Ana (2000): *Gypsy Dance Style as Marker of Ethnic Identity.* – in: *Music, Language and Literature of the Roma and Sinti.* Baumann, Max Peter (Ed.). Berlin, VWB, p.321-330.
- GUY, Will (2001): *Romani identity and post-Communist poliy.* – in: *Between past and future. Roma of Central and Eastern Europe.* Guy, Will (Hrsg.). Hatfield: Univ. of Hertfordshire Press, p. 3-32.
- HALL, Stuart (2000): *Introduction. Who needs ‘Identity’.* – in: *Questions of cultural identity.* Ed. by Stuart Hall and Paul du Gay. London (u.a.): Sage Publ., p. 1-17.
- HAN, Petrus (2010): *Soziologie der Migration.* Stuttgart: Lucius & Lucius.

- KENRICK, Donald (2004): *Gypsies. From the Ganges to the Thames*. Hatfield: University of Hertfordshire Press.
- KENRICK, Donald; PUXON, Grattan (1972): *The destiny of Europe's gypsies*. London: Heinemann.
- KHAL, Thede (2012): *Die Zigeuner und das Rumänische. Zur Sprache und Kultur der Vlach-Roma, Bajeschi und Rudari*. – in: *Die Sprachen der Roma in der Romania. Les langues des Roms. Las lenguas de los gitanos*. (Beihefte zu „Quo vadis, Romani?“, hrsg. v. Georg Kremnitz; Band 48). Doppelbauer, Max; Kremnitz, Georg; Heinrich, Stiehler (eds.). Wien: Praesens Verlag, p.190-223.
- KOVATS, Martin (2001): *The emergence of European Roma policy*. – in: *Between past and future. Roma of Central and Eastern Europe*. Guy, Will (Hrsg.). Hatfield: Univ. of Hertfordshire Press, p. 93-116.
- KUMMER, Werner (1990): *Sprache und kulturelle Identität*. – in: *Ethnizität. Wissenschaft und Minderheiten*. Dittrich, Eckhard J. (Hrsg.). Opladen: Westdt. Verlag, p. 265-275.
- LADERMAN, David (2002): *Driving Visions: exploring the road movie*. Austin, Tex.: Texas Univ. Press.
- LIÉGEOIS, Jean-Pierre (2009): *Roms et Tsiganes*. Paris: Éditions La Découverte.
- LORENZ, Theresa (2008): *Musikkulturen der Zigeuner – Regionale Vielfalt im Transnationalen Diskurs*. - in: *Roma- /Zigeunkulturen in neuen Perspektiven*. Jacobs, Fabian; Ries, Johannes (eds.). Leipzig: Leipziger Univ.-Verl., p.97-118.
- LUCASSEN, Leo; WILLEMS, Wim; COTIAR, Annemarie (1998): *Gypsies and Other Itinerant Groups. A socio- historical Approach*. Basingstoke, Hants u.a.: Macmillan.
- MALVINNI, David (2004): *The gypsy caravan. From real Roma to imaginary gypsies in Western music and film*. New York (u.a.): Routledge.
- MARUSHIAKOVA, Elena; POPOV, Vesselin (2000): *Myth as Process*. – in: *Scholarship and the Gypsy struggle*. Acton, Thomas (Hrsg.). Hatfield: Univ. of Hertfordshire Press.
- MARUSHIAKOVA, Elena; POPOV, Vesselin (2001): *Historical and ethnographic background: Gypsies, Roma, Sinti*. – in: *Between past and future. Roma of Central and Eastern Europe*. Guy, Will (Hrsg.). Hatfield: Univ. of Hertfordshire Press, p. 33-53.
- MAYALL, David (2004): *Gypsy Identities 1500 – 2000. From Egipcians and Moonmen to the Ethnic Romany*. London (u.a.): Routledge.
- MAZIERSKA, Ewa; RASCAROLI, Laura (2006): *Crossing New Europe. Postmodern Travel and the European Road movie*. London (u.a.): Wallflower Press, 2006.

- NAFICY, Hamid (Hrsg.) (1999): *Home, exile, homeland. Film, media, and the politics of place*. New York, NY (u.a.): Routledge.
- NAFICY, Hamid (2001): *An accented cinema. Exil and Diasporic Filmmaking*. Princeton, NJ (u.a.): Princeton University Press.
- OKELY, Judith (1994): *The Traveller- Gypsies*. Cambridge: Cambridge University Press.
- OKELY, Judith (1996): *Own or other culture*. London (u.a.): Routledge.
- OLIVERA, Martin (2011): *Roms en (bidon)viles. Quelle place pour les migrants précaires aujourd'hui? Une conférence-débat de l'Association Emmaüs et de Normale Sup'*. Paris: Éditions Rue d'Ulm. Presses de l'École normale supérieure.
- PAVEL, Dan (1991): *Wanderers: Romania's Hidden Victims*. – in: *Gypsies. An interdisciplinary reader*. Tong, Diane (Hrsg.) (1998). New York (u.a.): Garland, p.69-73.
- PETERS, John D. (1999): *Exile, nomadism and diaspora*. – in: *Home, exile, homeland. Film, media and politics of place*. Edited by Hamid Naficy. New York, London: Routledge, p.17-41.
- PETROVIČ, Jelena (2008): *Screening the Margins: The Representation of the Roma/ Gypsy Woman in Film Production*. –in: *Gender and citizenship in a multicultural context*. Oleksy, Elzbieta (Hrsg.). Frankfurt am Main (u.a.): Lang, p.233-243.
- PIASERE, Leonardo (2011): *Les Roms. Une histoire européenne*. Traduit de l'italien par Viviane Dutaut. Préface de Patrick Williams. Montrouge: Bayard.
- PLÉSIAT, Mathieu (2010): *Les Tsiganes. Entre nation et négation*. Tome I. Paris: L'Harmattan.
- PRINCE, Stephen (2001): *Movies and meaning. An introduction to film*. Boston, Mass (u.a.): Allyn and Bacon.
- REX, John (Hrsg.) (1994): *Ethnic mobilisation in a multi- cultural Europe*. Aldershot, Hants (u.a.): Avebury.
- SCHWEINITZ, Jörg (2011): *Film and stereotype. A challenge for cinema and theory*. Transl. by Laura Schleussner. New York, NY: Columbia University Press.
- STEWART, Michael (1997): *The time of the Gypsies*. Boulder, Oxford: Westview Press.
- STEWART, Michael; WILLIAMS, Patrick (dir.) (2011): *Des Tsiganes en Europe*. Paris: Maison des Sciences de l'Homme, coll. « Ethnologie de la France ».

- STOFFERS, Nina (2011): „Gypsymania!“ Oder: Warum der Hype in der Clubmusik doch nicht so neu ist. – in: *Vielheiten. Leipzigerstudien zu Roma/Zigeuner-Kulturen*. Jacobs, Theresa; Jacobs, Fabian (Hrsg.). Leipzig: Leipziger Uni-Vlg., p.199-232.
- STRECK, Bernhard (2008): *Kultur der Zwischenräume*. – in: *Roma-/Zigeunerulturen in neuen Perspektiven*. Jacobs, Fabian; Ries, Johannes (eds.). Leipzig: Leipziger Univ.-Verl., p.21-48.
- Van BAAR, Huub (2008): Scaling the Romani Grassroots – Europeanization and Transnational Networking. – in: *Roma-/Zigeunerulturen in neuen Perspektiven*. Jacobs, Fabian; Ries, Johannes (eds.). Leipzig: Leipziger Univ.-Verl., p.217-242.
- WIEVIORKA, Michel (1994): *Ethnicity as action*. Translated by Noal Mellot. – in: *Ethnic mobilisation in a multi-cultural Europe*. Rex, John (Hrsg.). Aldershot, Hants (u.a.): Avebury, p. 23-29.
- WIGGER, Iris (2000): *Ein eigenartiges Volk. Die Ethnisierung des Zigeunerstereotyps im Spiegel von Enzyklopädien und Lexika*. – in: *Zigeunerbilder*. Hund, Wulf D. Duisburg: Duisburger Inst. für Sprach- und Sozialforschung, p.37-62.
- YOORS, Jan (2011): *Tsiganes. Sur la route avec les Roms Iovara*. Traduit de l'américain par Antoine Gentien. Traduction revue et complétée par Patrick Reumaux. Préface de Jacques Meunier. Paris: Phébus.

Articles (de presse)

- AUBIN, Emmanuel (1996): 1912-1969 *La liberté d'aller et venir: l'idéologie sécuritaire*. – in : Études tsiganes : L'urbanité en défaut, numéro 7, p.13-36. Disponible sur : www.etudestsiganes.asso.fr, consulté le 22.9.2012.
- BEISSINGER, Margaret H. (2001): *Occupation and Ethnicity: Constructing Identity among Professional Romani (Gypsy) Musicians in Romania*. – in: Slavic Review, 2001, Vol.60(1), p.24-49.
- BLUM- REID, Sylvie (2005): *The Exclusive Search for Nora Luca: Tony Gatlif's Adventures in Gypsy Land*. – in: Portal: Journal of Multidisciplinary International Studies, 2005, Vol.2 (2), p.1-12.
- CHANSEL, Dominique (2008): *Roma on the Screen. The Roma on Europe's cinema screens- Images of freedom*. http://www.coe.int/t/dg4/education/roma/Source/Roma_screen_EN.pdf, consulté le 8.1.2012.
- CHARLEMAGNE, Jacqueline (1993): *Où en est le droit des minorités, l'exemple tsigane* – in : Études tsiganes : Tsiganes : expressions d'une minorité, numéro 2, p.8-33. Disponible sur : www.etudestsiganes.asso.fr, consulté le 28.8.2012.
- CHARLEMAGNE, Jacqueline (2000): *Le droit au logement des gens : Un droit en trompe d'œil ?* – in : Études tsiganes : L'habitat saisi par le droit : les virtualités de la loi Besson du 5 juillet 2000, numéro 15, p.57-73. Disponible sur : www.etudestsiganes.asso.fr, consulté le 22.9.2012.
- COURTHIADE, Marcel (2004): *Les Rroms dans le contexte des peuples européens sans territoire compact*. www.sivola.net/download/Peuplessanssteritoirescompact.pdf, consulté le 14.5.2012.
- COURTHIADE, Marcel (2005): *Introduction*. – in : Études tsiganes : Langue et culture, approche linguistique 2, numéro 22, p.5-11. Disponible sur : www.etudestsiganes.asso.fr, consulté le 5.8.2012.
- FUCÍCOVÁ, Milena (2006): *Les images des tsiganes dans la littérature française du 19^e siècle. Les origines de la naissance d'un mythe*. – in: Études tsiganes : Images et actualité – numéro 25, p.10-35. Disponible sur : www.etudestsiganes.asso.fr, consulté le 2.2.2012.
- GABOR, Elena (2003): *The Stereotype Caravan : Assessment of stereotypes and ideology levels used to portray Gypsies in two European feature films*. http://scholar.lib.vt.edu/theses/available/etd-07252003-134129/unrestricted/EG_etd.pdf, consulté le 7.6.2012.
- HASDEU, Iulia (2009): *Corps et vêtements des femmes Rom en Roumanie. Un regard anthropologique*. – in: Études tsiganes : Être une femme dans le monde Tsigane, numéro 33-34, p.60-77. Disponible sur : www.etudestsiganes.asso.fr, consulté le 2.2.2012.

- HERAKOVA, Liliana Lubomirova (2009): *Identity, Communication, Inclusion: The Roma and (New) Europe*. – in: Journal of International and Intercultural Communication, 2009, Vol.2 (4), p.279-297.
- KÓCZÉ, Angéla (1999): *Taking control of our identity*.
<http://www.errc.org/article/taking-control-of-our-identity/971>, consulté le 6.2.2012.
- KAUFMAN, Anthony (1998): Rona Hartner Raps and Writhes in “Gadjo Dilo”.
<http://www.indiewire.com/article/rona-hartner-raps-and-writhes-in-gadjo-dilo>, consulté le 15.5.2012.
- KÖHLER, Margret (2006): *Wichtig ist der Respekt... Ein Gespräch mit Tony Gatlif*.
<http://www.kinofenster.de/filme/ausgaben/kf9808/wichtig-ist-der-respekt/>, consulté le 15.8.2012.
- LEGROS, Olivier (2009): *Les pouvoirs publics et la « Questions Rom en Europe aujourd'hui. Perspectives de recherches pour une approche comparative*. – in: Études tsiganes : Roms et Gens du voyage nouvelles perspectives de recherche, numéro 39-40, p.42-55. Disponible sur : www.etudestsiganes.asso.fr, consulté le 2.2.2012.
- LIÉGEOIS, Jean Pierre (1975): *Naissance du pouvoir tsigane*. – in: Revue française de sociologie, Vol.16, No.3, 1975, p.295-316.
- MARSH, Adrian (2007): *Research and the Many Representations of Romani Identity*.
<http://www.errc.org/article/research-and-the-many-representations-of-romani-identity/2900>, consulté le 6.2.2012.
- McGREGOR, Andrew (2008): *French cinema in exile: trans- national cultural representation in Tony Gatlif's Gadjo Dilo*. – in : New Cinemas : Journal of Contemporary Film, 2008, Vol.6 (2), p.75-83.
- MIRGA, Andrzej ; GHEORGHE, Nicolae (1997): The Roma in the Twenty-first Century : A policy. http://www.per-usa.org/1997-2007/21st_c.htm, consulté le 12.7.2012.
- MONNIN, Luc (1998): L'accueil : quels critères de choix ? – in : Études tsiganes : L'urbanité réconciliée : l'habitat adapté, terrains familiaux, numéro 11, p126-131. Disponible sur : www.etudestsiganes.asso.fr, consulté le 22.9.2012.
- NAUDET, Jean- Baptiste (2010): *La mauvaise conscience de l'Europe*. – in: *Le Nouvel Observateur*. N° 2392 du 9 au 15 septembre 2010.
- PANTUCEK, Gertraud (2010): „ *Táven baxtale (Glücklich sollt ihr sein)*“. Zur Bedeutung von Ethnizität und Migration für Romni/Roma.- in: Challenging Identity Normativity. Reader. Katedra za socialno pravičnost in vključanje. Darja Zaviršek; Jelena Petrović; Ana M. Sobočan. Ljubljana, 2010.
http://www.eesrassw.net/as02011/images/stories/Challenging_Identity_Normativity_READER.pdf, consulté le 12.2.2012.

- PARODI, Marie (2010) : *La représentation des Tsiganes dans les films de Tony Gatlif : Relations inter - communautaires, appréhension de l'altérité et construction de l'identité dans Les Princes, Gadjó Dilo et Swing*. Mémoire de fin d'études, à l'institut d'Études Politiques de Lyon. Mémoire disponible sur : <http://doc.sciencespo-lyon.fr/Ressources/Documents/Etudiants/detail-memoire.html?ID=2758>, consulté le 22.9.2012.
- PEARY, Gerald (1998) : <http://www.geraldpeary.com/interviews/ghi/gatlif.html>, consulte le 15.8.2012.
- PORTES, Alejandro (1997) : *Globalization from Below : The Rise of Transnational Communities*. http://maxweber.hunter.cuny.edu/pub/eres/SOC217_PIMENTEL/portes.pdf, consulté le 28.6.2012.
- RUTHERFORD, Erik (1999): *Tony Gatlif's film Gadjó Dilo furthers the Roma cause*. p.1-13. <http://www.errc.org/article/tony-gatlifs-film-gadjó-dilo-furthers-the-roma-cause/966>, consulté le 30.12.2011.
- RÖVID, Márton (2011) : *One-size-fits all Roma ? On the normative dilemmas of the emerging European policy*. – in : *Romani Studies*, 2011, Vol.21 (1), p.1-22.
- THOMPSON, Niobe (2000): *Understanding the Galf. Tony Gatlif's Gadjó Dilo*. http://www.ce-review.org/00/41/kinoeye41_thompson.html, consulté le 30.12.2011.
- UERLINGS, Herbert (2011): *Zigeuner/ Roma im Film*. http://www1.uni-hamburg.de/Medien/berichte/arbeiten/0116_11.html, consulté le 12.8.2012.

Sites Internet

<http://tonygatlif.free.fr/tonybio.htm>, consulté le 5.2.2012.

<http://www.abc-lefrance.com/fiches/GadjoDilo.pdf>, consulté le 14.8.2012.

<http://conventions.coe.int/treaty/fr/Treaties/Html/157.htm>, consulté le 5.7.2012.

<http://www.romadecade.org/>, consulté le 28.6.2012.

http://www.arkepix.com/kinok/Tony%20GATLIF/gatlif_interview.html,
consulté le 11.8.2012.

<http://www.imdb.com/title/tt0073781/>, consulté le 2.8.2012.

<http://www.reocities.com/~patrin/gelem.htm>, consulté le 14.8.2012.

<http://ecolecinevideo.free.fr/Son/planson.html>, consulté le 3.7.2012.

Filmographie

GATLIF, Tony: *Les Princes*. DVD, 1983. France, 95min. Réalisation : Tony Gatlif. Scénario original : Tony Gatlif, Marie-Hélène Rude. Décorateur : Denis Champenois. Musique : Tony Gatlif. Directeur de la photographie : Jacques Loiseleux, Ingénieur du son : Bernard Ortion. Montage : Claudine Bouché. Production : Pathfinder Pictures, LLC, 2010.

GATLIF, Tony : *Latcho Drom*. DVD, 1993. France, 103min. Réalisation : Tony Gatlif. Scénario : Tony Gatlif. Assistant-réalisateur : Alexandre-Gavras. Ingénieur du son : Nicolas Naegelen. Directeur de la photographie : Eric Guichard. Montage : Nicole Berkamans. Conseiller musical : Alain Weber. Production : Contact Film, 2011.

GATLIF, Tony : *Gadjo dilo*. DVD, 1997, France, 95min. Réalisation Tony Gatlif. Scénario original : Tony Gatlif. Musique : Tony Gatlif, Décorateur : Brigitte Brassart. Costumes : Mihaela Ularu. Directeur de la photographie : Eric Guichard. Ingénieur du son : Nicolas Naegelen. Montage : Monique Dartonne. Production : Senator Home Entertainment, 2009.

Annexe

Protocole de séquences de « Gadjo Dilo »

durée	séquence	scène	contenu	bande sonore
00 :09 – 03 :03	I	1	Le générique : en plan général : le paysage hivernal en Roumanie, Stéphane marche sur une route ; fatigué par son voyage à pied, il fait une pause et mange du fromage ; au milieu de la route, il commence à se tourner sur lui-même ; panoramique à 360° : on voit les noms des gens qui ont collaboré au film ; le coucher du soleil, il continue sa route ;	Son extra-diégétique : « Disparaîtra », chanson rythmique chantée par Nora Hartner (01 :17-03 :03)
03 :21		2	La nuit tombée : Stéphane continue son voyage en camion ; il fait très froid ; il s'accroupit et ne voit que les cimes des arbres ;	
05 :16		3	Le lendemain : Les chaussures de Stéphane sont usées à cause de la longue marche ; une charrette à cheval pleine de femmes roms roule devant Stéphane ; il demande le chemin aux femmes ; il leur demande si elles sont des lăutari ; elles ne répondent qu'en romani et se moquent de lui ;	Son synchrone : la chanson vulgaire chantée par les femmes accompagnée par leur claquement des mains
05 :31		4	Stéphane marche encore sur la route ; un camion de l'armée passe près de Stéphane ; dans le camion on voit quelques soldats armés et un Rom blessé qui est arrêté ;	
10 :33	II	5	La nuit tombée : Stéphane arrive à un village où il frappe à la porte ; personne ne l'ouvre ; Izidor apparaît en étant très troublé ; il hurle « Il n'y a pas de justice pour les Tsiganes » ; son fils est arrêté ; il a une bouteille de vodka ; il appelle Stéphane ; les deux boivent de l'alcool en plein air ; Stéphane parle français tandis que Izidor crie en romani ; il commence à neiger ; ils sont ivres ; Stéphane lui met une cassette de Nora Luca dans un lecteur de cassette pour écouter la chanson par laquelle il est fasciné ;	Son synchrone : la chanson de Nora Luca sur la cassette (09 :51-10 :26)
11 :01		6	À l'aube : Izidor conduit une charrette à cheval ; Stéphane est avec lui ; Izidor hurle et chante ; Stéphane sourit ;	
11 :53		7	Izidor emmène Stéphane dans sa maison modeste ; il laisse Stéphane dormir dans son lit tandis qu'il va dans l'étable pour y dormir dans le foin ; il vide la bouteille et s'endort en pensant à son fils ;	
12 :04	III	8	Le matin : Stéphane dort encore ; les villageois, les Roms, le regardent par	

			la fenêtre ;	
12 :41		9	Izidor coupe du bois dans la forêt ; quelques enfants courent vers lui ; ils sont très hésités ; ils l'informent qu' « un gadjo dilo », un étranger fou est dans sa maison ;	
13 :47		10	Stéphane ouvre la porte devant laquelle les Roms se sont rassemblés ; ils le regardent avec mépris, notamment ses chaussures usées ; pour eux, Stéphane est un fou, un vagabond, un pauvre ; Stéphane les abandonne ; la caméra tourne : on voit quelques instruments à cordes gardés sous un toit ;	
14 :03		11	Un villageois qui a peur que Stéphane ait volé, s'assure que rien ne manque dans la maison ; une femme crie que la maison est maudite ;	
15 :10		12	Stéphane abandonne le village ; Sabina le regarde en tenant un bébé ; les habitants se mettent au bord de la route ; ils observent et insultent Stéphane ;	
15 :59	IV	13	Dans une auberge : Stéphane veut commander un café ; le propriétaire et les clients sont tous apparemment les roumains ; ils portent les casques à fourrure ; ils ignorent Stéphane ; un Roumain regarde avec mépris les chaussures usées de Stéphane ; Stéphane montre un billet et reçoit enfin un café ;	
17 :20	V	14	Dans le village rom : les Roms décrivent Stéphane comme un monstre ; un enfant crie à haute voix que l'étranger fou revient ; Stéphane donne un petit cadeau à Izidor pour le remercier ; il demande à Izidor s'il connaît la chanteuse Nora Luca ; il dit oui ;	
18 :36	VI	15	Stéphane s'assied sur le lit d'Izidor ; Izidor invite les autres villageois dans sa maison ; les problèmes linguistiques compliquent la compréhension ;	
20 :07		16	Un enfant court pour demander à Sabina de traduire en belge ; elle ne veut pas et se fâche ; Stéphane fait écouter la chanson de Nora Luca aux villageois qui se sont rassemblés dans la maison d'Izidor ; Sabina vient ; elle se dispute avec Izidor de façon très vulgaire ;	
20 :48	VIII	17	Izidor accompagne Stéphane dans une tente où les femmes réchauffent de l'eau ; Stéphane se déshabille tandis qu'Izidor mesure la pointure des chaussures usées ;	
22 :01		18	Un enfant apporte une chaussure à Izidor en passant par quelques	

			chaudronniers ; les autres habitants lui montrent aussi des chaussures qu'il n'aime pas ; il entre dans une maison dans laquelle un homme blessé dort ; il vole ses chaussures vernies ;	
23 :33		19	On voit les chaussures vernies sur les pieds de Stéphane ; Izidor conduit la charrette à cheval; Stéphane croit qu'il rencontrera finalement la chanteuse Nora Luca ; un Roumain s'informe de Radu, le fils blessé d'Izidor ; Izidor lui présente avec fierté le Français ;	
25 :44	IX	20	Stéphane et Izidor entrent dans l'auberge : Izidor explique aux clients roumains que Stéphane ne connaît que les Tsiganes et il ne parle et comprend que le romani ; en répondant à la question du propriétaire, Izidor crie qu'il y a beaucoup de Tsiganes en France qui ont des positions très hautes ; les Roumains se moquent de lui ;	
26 :23		21	Izidor et Stéphane reviennent au village ; Stéphane lui apprend quelques mots en français, notamment des bêtises ; ils s'amusent ;	
27 :33	X	22	Dans la maison d'Izidor : les chaussures de Stéphane sont réparées ; Stéphane dit au revoir ; il veut continuer sa recherche ; Izidor l'arrête ;	
28 :22		23	Izidor fait asseoir Stéphane dans sa maison ; il prend son violon et commence à jouer ; la camera tourne : on voit un disque sur le mur ;	Son synchrone : mélodie virtuose jouée par Izidor (27 :43)
29 :10	XI	24	On voit les câbles électriques ; Izidor vole de l'électricité ;	Son extra-diégétique : on entend encore le violon, mais pas joué par Izidor (28 :49)
29 :58		25	Dans la maison : les femmes préparent le dîner pour Stéphane ; elles le servent ;	
30 :24		26	Les villageois se sont rassemblés dans l'obscurité ; avec l'électricité volée les Roms font marcher l'ampoule ; grande joie parmi les Roms ;	
32 :24	XII	27	Paysage roumain recouvert par la neige : Stéphane joue avec les enfants dans la neige ; dans la forêt, les enfants lui apprennent les mots vulgaires ; Stéphane ne comprend pas et répète tous ce qu'ils disent ; Sabina porte du bois sur le dos ; Stéphane veut l'aider ; Sabina le mord ; les enfants expliquent à Stéphane que Sabina a abandonné son mari en Belgique et que personne ne la veut plus ; elle se fâche et montre son	

			derrière nue ;	
33 :44	XIII	28	Dans le village : il ya un soulèvement ; les Roms ont peur du « gadjo » ; ils n'ont pas confiance en lui ; Izidor protège son hôte français, Stéphane ;	
24 :42		29	Le facteur donne une lettre adressée à Izidor ; tous les villageois sont rassemblés pour écouter les nouvelles ; un Roumain lit la lettre du fils d'Izidor qui est emprisonné;	
35 :19		30	Dans la maison : Izidor polit son violon et explique à Stéphane que son fils reste six mois en prison parce qu'il n'y a pas de justice pour les Tsiganes ;	
37 :01	XIV	31	Une Mercedes verte arrive au village ; un homme portant beaucoup de bijoux en or veut marier sa fille et cherche des musiciens ; Izidor propose son prix ; Izidor présente Stéphane aux hommes arrivés ; Stéphane est aussi invité au mariage ;	
37 :33		32	Les hommes rendent visite à Radu, le fils blessé ; l'homme promet à Izidor de libérer le plus vite possible son deuxième fils, Adriani ;	
39 :01		33	Les musiciens se mettent en voiture avec leurs instruments ; Sabina et les autres femmes partent comme danseuses ; une fille est encore vierge ; son père montre le certificat du docteur à Izidor ;	
40 :23		34	En voiture : Stéphane demande à Izidor s'il va finalement rencontrer Nora Luca ; Izidor fait oui de la tête ; Stéphane regarde Sabina qui est dans l'autre voiture ; elle se tourne vers lui ;	
46 :02		35	Lors de la fête du mariage : les musiciens jouent de la musique ; les danseuses dansent ; le père de la fiancée hurle agressivement qu'il ne donne pas sa fille en mariage ; Stéphane ne comprend pas cette coutume ; il a peur ; la fiancée a l'air très triste et abattue ; les femmes dansent ; il pleut des billets ; un jeune homme parle français ; il traduit pour Stéphane qui explique encore une fois à Izidor qu'il cherche Nora Luca ; Izidor connaît Milan, un chanteur à qu'ils vont chercher ; Stéphane fait des compliments à Sabina	Son synchrone : musique heureuse jouée par les musiciens ;
48 :23	XIV	36	Stéphane, le jeune homme qui comprend le français et Izidor se mettent en voiture pour aller chez Milan ; Stéphane montre la cassette au jeune homme et dit que c'était la cassette de son père ; il achète une bouteille de vodka pour Milan ; arrivés à la maison de Milan, ils apprennent que le chanteur est mort ;	On entend encore la musique de la fête (jusqu'à 46 :28) ;

50 :05		37	Sur la tombe de Milan : Izidor boit de la vodka et arrose la terre de la tombe avec l'alcool ; un petit homme chante et joue de l'accordéon tandis qu'Izidor danse près de la tombe ; une femme claque le rythme ; Stéphane observe tous ;	Son synchrone : la chanson « Tutti Frutti » (48 :41-50 :05)
51 :09	XV	38	De retour au village : Stéphane nettoie la maison d'Izidor ; les femmes le regardent par la fenêtre et se moquent de lui ;	
52 :19		39	Dans une tente : les femmes se lavent ; Sabina est nue ; deux filles appellent Stéphane ; il entre dans la tente ; les enfants se moquent de lui ;	
53 :07		40	Stéphane bricole un tourne-disque ;	
54 :44		41	Izidor n'aime pas la maison nettoyée ; Stéphane lui montre le tourne-disque ; Izidor est fasciné ; les autres villageois écoutent aussi la voix qui provient du pavillon acoustique ;	
55 :54		42	Dehors leurs maison : les villageois jouent un jeu de dés ; Sabina et Stéphane jouent l'un contre l'autre ; le facteur donne une lettre de Paris pour Stéphane ;	
57 :40		43	Stéphane lit la lettre de sa mère ; Sabina le distrait et l'invite à manger ;	
59 :47		44	Stéphane revient au village ; il a acheté une vieille voiture rouge ; les villageois sont très excités ; Stéphane conduit quelques Roms en voiture, mais la voiture s'arrête ; Stéphane essaie de la réparer tandis que les Roms cueillent des fleurs dans la forêt ; de retour au village, un homme examine le moteur ;	
1 :02 :37	XVI	45	Stéphane et Sabina partent en voiture ; la voiture s'arrête et ils continuent leur voyage à pied ; Sabina veut savoir pourquoi il est tellement fasciné par Nora Luca ; Stéphane lui répond qu'elle était la chanteuse préférée de son père qui a enregistré la musique du monde ;	
1 :05 :08		46	Dans une auberge : Stéphane enregistre sur une cassette la musique jouée par les musiciens locaux ; Sabine danse ;	Son synchrone : la chanson « Tutti Frutti »
1 :05 :29		47	Sabina et Stéphane sont assis dans la voiture ; deux chevaux entraînent la voiture ;	On entend encore la chanson « Tutti Frutti » ;
1 :07 :44		48	Dans un autre village rom : Stéphane enregistre la musique avec l'aide de Sabina ; une femme chante dans le microphone ; retourné au village, Stéphane met une inscription sur les cassettes	Son synchrone : chanson triste chantée par la femme (1 :06 :43)
1 :08 :35		49	Sabina raconte l'histoire politique de la Roumanie ; pour rire, Stéphane insulte Izidor qui revient au village ; Izidor	

			demande à Stéphane de conduire à Bucarest ;	
1 :13 :59	XVII	49	Dans un bar à Bucarest : Izidor flirte avec quelques femmes touristes ; une danseuse du ventre amuse les gens ; un homme commence à danser ; il jette les assiettes par terre ; Stéphane l'imité ; Sabina et Stéphane dansent ;	Son synchrone : Adrian chante avec son orchestre dans le bar (1 :08 :35-1 :13 :59) ;
1 :15 :26		50	Izidor, Stéphane et Sabina sont ivres ; Sabina commence à chanter une chanson de Nora Luca ; Stéphane est ému ; il pleure ; ils s'embrassent ;	Son synchrone : chanson roumaine chantée par Sabina (1 :14 :22) ; recouvrement acoustique avec la chanson de Nora Luca ;
1 :17 :58	XVIII	51	De retour au village : ils font une pause dans la forêt ; Sabina va aider Izidor ; Izidor veut la violer ;	
1 :19 :04		52	Izidor dort dans son lit ; Stéphane et Sabina s'installent dans une tente où ils boivent encore ; ils s'approchent et se disent des choses très vulgaires ; ils ont envie de l'amour ; ils arrêtent leur embrassade, car on apprend la nouvelle : Adriani est libre ;	Son extra-diégétique : chanson rythmique (1 :18 :46-1 :19 :31)
1 :21 :11	XIX	53	Tous les villageois courent heureusement vers Adriani ; ils pleurent de joie et jouent de la musique, chantent et dansent ;	Son synchrone : chanson heureuse (1 :20 :38-1 :21 :13)
1 :23 :08	XX	54	Dans la forêt : Stéphane court ; Sabina l'appelle ; au bord d'un ruisseau, Sabina lui montre son lieu de naissance ; ils font l'amour ; ils courent à travers la forêt en étant nus ;	Son extra-diégétique : musique traditionnelle (1 :22 :47)
1 :23 :37	XXI	55	Une fille cherche Sabina ; elle monte avec les musiciens dans l'autobus ;	Encore la musique de la scène précédente (jusqu'à 1 :23 :51)
1 :25 :47	XXII	56	Adriani conduit à l'auberge ; il achète une caisse de bière et y reste encore ; il paie une tournée ; un Roumain insulte Adriani qui jette un verre à son tête ; Adriani et ses copains s'enfuient, le Roumain est mort ;	Son extra-diégétique : la chanson de Nora Luca avec une variation rythmique (1 :25 :35-1 :26 :29)
1 :28 :09	XXIII	57	Retourné au village, Adriani se cache dans une grange ; les Roumains veulent se venger ; les Roms s'enfuient ; les Roumains détruisent et enflamment le village ; Adriani est mort ; les Roms crient et courent dans la forêt tandis que leur maisons brûlent ;	Son extra-diégétique : la chanson de Nora Luca avec une variation rythmique (1 :27 :11-1 :27 :57)
1 :29 :50		68	Stéphane et Sabina retournent au village brûlé ; Sabina hurle d'horreur ; elle trouve le corps mort d'Adriani	Son extra-diégétique : « Djelem, Djelem » interprétée par Esma Redžepova (1 :29 :27-1 :29 :30)
1 :31 :51	XXIV	69	Izidor joue de la musique dans la fête du mariage ; une fille danse sur la table ; les gens s'amuse ; Stéphane et Sabina courent pour informer	Son synchrone : musique de la fête ; Izidor joue la chanson de Nora

			Izidor ; Stéphane a l'air très impuissant ; Izidor pleure ; il veut mourir ;	Luca de manière très triste ; son extra-diégétique : chanson de la scène précédente (1 :31 :08) ;
1 :35 :14	XXV	70	Stéphane part en voiture ; il s'arrête sur la route où son aventure a commencé ; il détruit les matériaux musicaux qu'il a enregistrés sur cassettes ; il les enterre et fait la même danse qu'Izidor sur la tombe de Milan ; Sabina le regarde et sourit en l'attendant dans la voiture ;	Retour en arrière acoustique (jusqu'à 1 :32 :28) ; son extra-diégétique : la chanson « Tutti Frutti » (1 :34 :37-1 :25 :14)
1 :37 :07		71	Le générique de fin	Son extra-diégétique : chanson « Tutti frutti », variation mélodique ;

Protocole de séquences de « Les Princes »

durée	séquence	scène	contenu	bande sonore
00:16 – 02:37	I	1	Le générique : en plan rapproché : un petit garçon portant une casquette à fourrure, il est assis dans la boue ; il joue avec des billets ; en plan d'ensemble : on voit encore le petit et en plus, une femme portant un voile et une jupe longue, elle est assise près de l'enfant sur quelques planches, on ne voit que son dos, elle regarde le paysage triste, les maisons grises, détruites, abandonnées ; on voit aussi en lettres rouges les noms des personnes qui ont collaboré au film ;	Son extra-diégétique : une femme chante une chanson hongroise de façon très mélancolique accompagnée par un orchestre des violons (00 :07 – 02 :39) ; son synchrone : le vent ;
03 :31		2	En gros plan : une flaque boueuse traversée par quelques personnes dont on ne voit que les pieds ; encore en gros plan : deux personnes lavent des casseroles dans l'eau grise et boueuse ; un jeune homme bat un rythme perçant sur un baril ; rotation de la caméra : on voit des gens, notamment les immigrés issus de différentes cultures, et leurs enfants, tous habitants d'un bidonville parisien dont le logement est très miteux ; quelques gendarmes observent l'événement et voient un cheval blanc ;	Analepse acoustique (02 :39): son synchrone : le rythme joué par l'homme sur le baril
04 :39		3	Nara revient au bidonville, il porte une chaise cassée sur son dos, il passe auprès du joueur de tambour, le cheval blanc et les gendarmes avant de monter dans son appartement ;	Son diégétique : encore le rythme joué par l'homme, volume affaibli (jusqu'à 04 :21)
04 :56	II	4	Dans la maison de Nara : la mère l'informe que les gendarmes ont arrêté la femme de Nara pour vagabondage, le facteur a donné un ordre d'expulsion et l'électricité sera coupée ; la mère écrit quelques lettres sur un papier ;	
05 :35		5	Dans la cuisine : vue depuis la fenêtre : quelques roulottes, halls de dépôts abandonnés ; Nara ferme la fenêtre, il cherche quelque chose à manger dans le frigo ;	
06 :03		6	La mère se lève brusquement de sa chaise ; elle va dans la cuisine pour rouvrir la fenêtre ; elle s'assied pour écouter la télévision (il n'y pas d'images sur l'écran) tandis que Nara prépare un snack ; il répond à sa mère qu'il n'a pas trouvé de dictionnaire pour elle ;	

07 :43	III	7	Petiton, un criminel, marginal de la société française, vient au bidonville portant un animal abattu sur son dos ; Nara porte un petit chat blanc dans son veston ; Nara demande à Petiton quand son collègue va venir pour enfin prendre le cheval ; Nara prend un steak qu'il donne à un enfant ; il va à la maison ;	Son extra-diégétique : chanson jouée par un accordéon et par un violon (07 :00-07 :36)
07 :57	IV	8	Sur l'escalier : un homme scie la rampe ; une femme portant des vêtements folkloriques descend ; Nara monte en lui promettant de s'occuper du cheval pour que les habitants n'aient pas de problèmes policiers ;	
09 :16		9	La mère écrit dans une chambre ; Nara entre dans la maison ; il ferme toutes les fenêtres ; dans la cuisine : il donne du lait au chat ; la mère rouvre la fenêtre dans la cuisine et dit à son fils qu'il n'y rien à voler dans cette maison ;	
09 :57		10	Devant le logement : Nara veut faire monter le cheval dans la maison ; la mère l'interdit ; Nara est distraite ;	
10 :19	V	11	Nara court derrière sa femme, Miralda ; il la repousse ; Miralda hurle ; elle veut voir son enfant ; Nara retourne et s'en va ;	
10 :52	VI	12	Nara va chercher sa fille devant l'école ; l'institutrice, une jeune femme sort avec les élèves ; Nara embrasse sa fille ; elle annonce heureusement qu'elle est première de sa classe ; Nara remarque l'institutrice ; elle s'en va, on ne voit que ses cheveux blonds ;	
11 :15		13	Nara et sa fille vont à la maison en passant par un terrain dévasté ;	
11 :57		14	Dans la maison : La grand-mère écrit quelque chose ; Nara cherche le cadeau pour sa fille dans le frigo ; il lui donne le petit chat ; la fille demande à son père de voir une seule fois sa mère ; Nara se fâche ;	
12 :59	VII	15	La grand-mère rencontre Miralda en secret entre les trains garés ; elle lui donne un peu de choses à manger ; Miralda insiste à voir sa fille ; la mère lui donne une pièce de monnaie pour allumer un cierge à la Sainte Vierge ; elle console Miralda ; elle dit que les hommes sont tous des dictateurs ;	
13 :22		16	La mère sort d'un étable en cachant une poule dans son cartable ;	

13 :50	VIII	17	Nara discute d'affaires illégales avec un copain ; ils courent vers les gens qui sont rassemblés autour d'un feu ; les enfants jouent dans la saleté ;	Son extra-diégétique : chanson, semble être chantée par un enfant (13 :29-13 :50)
14 :12		18	Près de l'immeuble : un fou hurle à haute voix « Madeleine » ;	
14 :36	IX	19	Devant le bistro dont on voit le nom « Bar des Princes » en lettres roses et éclairées : quelques hommes discutent et saluent Bijou, une femme ; Bijou entre dans le bar ;	
15 :09		20	Dans le couloir des toilettes : Bijou tousse fortement et crache dans le lavabo ;	Son extra-diégétique : on entend les dernières mesures de la chanson précédente (15 :06-15 :21)
16 :27		21	Bijou s'assied au bar ; Nara l'appelle ; elle vient vers lui en prenant son verre et un petit panier d'œufs durs ; il allume une cigarette ; Nara a mauvaise conscience à cause de sa fille ;	Son synchrone : un homme dans le bistro chante une chanson accompagnée par un accordéon (16 :17)
17 :13		22	La serveuse sert les plats ; le bistro est plein de gens qui mangent, boivent et fument ; Nara joue aux dés ;	On entend encore la musique de la scène précédente (16 :27-17 :13)
17 :47		23	Nara sort du bistro en étant très ivre ; une femme sort aussi ; Nara dit qu'il veut la manger ; ils s'en vont ensemble ; derrière un mur, Miralda les observent ;	
18 :33		24	Devant la maison de Petiton : Petiton et Nara discutent d'affaires illégales pour gagner de l'argent ; Petiton offre sa maison à Nara pour s'amuser avec la femme ; peur des voleurs, il ferme la porte ;	
18 :55		25	Nara entre dans la maison de Petiton ; la femme se lave sous ses aisselles ; on voit sa poitrine nue ;	
20 :31	X	26	Le long des rails : Petiton et Nara portent des outils sous leurs vestons ; le fou les suit ; les deux disparaissent par un trou dans la clôture ; dans le hall d'une usine fermée : Nara et Petiton scient les câbles du transbordeur ; deux autres hommes volent également des matériaux ; Nara et Petiton s'enfuient avec les câbles le long des rails ;	Son extra-diégétique : musique rythmique qui semble imiter les mouvements excités du fou (19 :37-19 :42)
21 :05	XI	27	L'institutrice va seule dans la rue ; Nara la suit à quelques mètres de distance ; il s'arrête, il la regarde traverser un pont ;	Son extra-diégétique : musique triste jouée par un accordéon et un violon (20 :31-21 :12)
22 :35	XII	28	Dans la cuisine de Nara : il regarde par la fenêtre ; il jette la vaisselle	Son extra-diégétique : une femme chante

			sale par la fenêtre avant de la fermer ; la grand-mère entre dans la cuisine ; elle veut ouvrir la fenêtre ; Nara se fâche ; il prend les fenêtres ; la mère reste assise dans la cuisine ; Nara s'en va en portant les fenêtres sur son épaule,	accompagnée par un accordéon et un violon (22 :10) ; retour en arrière acoustique
23 :05	XIII	29	Nara suit l'institutrice dans l'autobus et dans la rue ;	On entend encore la chanson de la scène précédente (jusqu'à 22 :52)
25 :46		30	Dans un café : Nara entre pour commander un café ; un Français, le mari de l'institutrice, entre aussi ; il veut voir le passeport, les papiers et la carte de séjour de Nara ; Nara lui explique qu'il est dans son pays ; la discussion éclate : Nara le bat et s'enfuit ; quelques Français du café le suivent ; Nara est caché sous un voiture abandonnée ; un Français urine à côté de la voiture ; le visage de Nara est mouillé d'urine ;	
26 :24	XIV	31	De retour au bidonville : les enfants jouent sur un carrousel bricolé par les objets jetés et cassés ; la fille de Nara lui explique que la grand-mère n'a pas fait la cuisine, car elle fait de la grammaire dans son cahier ; Nara interdit à sa fille d'aller à l'école ;	
26 :53	XV	32	Nara maçonne ; son collègue l'appelle pour faire une pause ;	
29 :08		33	Les trois frères de Miralda sortent d'une Mercedes rouge ; Nara sort du camion et dit à son collègue que c'est une affaire personnelle ; les hommes s'embrassent ; au bord de la rue : Nara explique que sa femme prend la pilule contraceptive comme une femme du Gadjó, Nara veut beaucoup d'enfants ; les frères promettent de chercher Miralda et de régler l'affaire ; tous les hommes montent dans la Mercedes ;	
34 :34		34	Léo, un frère, conduit Miralda dans un hall de dépôt abandonné où Nara et les autres frères les attendent, Miralda dit la vérité : elle prend la pilule ; son frère la gifle ; les autres deux frères se bagarrent ; la situation se calme ; les frères demandent pardon à Nara ; ils veulent convaincre Nara de reprendre sa femme ; Nara veut pourtant se remarier ; Miralda dit qu'elle veut voir sa fille ; Nara l'ignore et s'en va ; Miralda hurle tous le temps qu'elle veut voir son enfant	Son extra-diégétique : musique triste jouée par un accordéon et un violon (33 :55-34 :34) ;

35 :01		35	De retour au chantier : son collègue explique à Nara qu'il ne doit plus venir à cause de ses problèmes familiaux ;	
35 :59	XVI	36	En bidonville : la grand-mère explique à Nara que sa fille est à l'école en dépit de son interdiction ; Nara se fâche ;	
35 :59		37	Dans l'école : Zorka, la fille, écrit de manière concentrée ; Nara entre dans le couloir ; il ouvre brusquement chaque porte de classe ; Nara prend sa fille ; l'institutrice ne dit rien ;	
36 :25		38	Nara et Zorka reviennent au bidonville : Nara entraîne sa fille après lui, ils passent auprès des gens qui se sont installés autour d'un feu et des caravanes ;	
36 :55		39	La grand-mère console Zorka qui pleure ; elle demande à Zorka de lui apprendre la dernière leçon et de corriger ses fautes ;	
39 :20	XVII	40	On voit deux musiciens dans le bistro ; la caméra tourne dans le bistro et montre les différents clients ; Nara est assis auprès de Bijou ; Miralda est cachée derrière un mur près du bistro ; ses frères arrivent en Mercedes devant le bistro ; ils entrent dans le bistro ; ils veulent convaincre Nara de permettre à Miralda de voir sa fille ; Nara ne veut pas ; Léo demande un rendez-vous à Bijou ; elle le repousse ;	Son synchrone : deux hommes jouent de la guitare, une chanson du jazz à la manière manouche (36 :55-38 :45)
39 :31		41	Devant le bistro : les frères se mettent d'accord que Nara mérite une leçon de correction ; Léo dit que Nara n'est ni un vrai Tsigane, ni un Rom ;	
40 :16	XVIII	42	La grand-mère raconte une histoire de la création d'Homme, notamment sur la différence entre l'homme noir et l'homme blanc, à Zorka ; elle raconte que l'homme parfait est le Gitan ;	Son extra-diégétique : musique du violon et de l'accordéon, accompagnée par des voix féminines bourdonnantes (40 :10)
41 :40	XIX	43	Nara marche le long des rails avec le cheval blanc ; dans un hall abandonné : Petiton arrive avec ses copains qui s'intéressent au cheval ; Nara le lui vend ;	Musique de la scène précédente (jusqu'à 41 :10)
41 :59		44	De retour au bidonville : Nara porte un poste de télévision sur son épaule ;	
42 :20		45	Dans la maison : Nara embrasse Zorka qui caresse son chat ; ils sont dans un lit ; la mère regarde de la télévision (cette fois, ils ont du son et des images) ; la mère	Son diégétique : le programme de la télévision (41 :59-42 :20)

			préférait une en couleurs ;	
43 :10	XX	46	Petiton et Nara sur la route : Nara porte une chaise sur son dos ; il cherche du travail ; Petiton lui propose de voler des biens d'une vieille dame ; Nara se fâche ;	
44 :30	XXI	47	Dans une maison riche : la maîtresse de maison fait des compliments à Nara pour son bon travail ; il a réparé la chaise ; elle donne à Nara un dictionnaire pour sa grand-mère ; le mari entre ; tous les trois s'installent autour d'une petite table pour prendre une boisson alcoolisée ; la femme veut savoir comment la grand-mère a appris à lire ; elle ajoute qu'il y a une femme qui veut faire un reportage sur les Gitans sédentaires ; Nara n'y est pas intéressé ;	
44 :58	XXII	48	Nara descend l'escalier ; le fou hurle sur un terrain où sont garés quelques roulottes ;	
48 :22		49	Dans le bistro : Nara fume auprès du musicien ; il a l'air fatigué ; il boit de l'alcool fort ; Bijou s'endort au bar ; elle se réveille et allume une cigarette ; Nara jette les verres par terre ; Bijou rêve de la Belgique ; le musicien et Bijou s'en vont ; Nara reste seul ;	Son synchrone : musique jouée par un accordéon (44 :58-48 :08)
52 :39	XXIII	50	La nuit tombée : Nara est tellement ivre qu'il ne peut plus marcher droit ; le fou hurle ; Miralda se promène ; elle observe Nara qui boit de l'eau ; Petiton et ses copains le battent sans qu'il puisse se défendre ; Miralda vient en aide avec un homme ; Nara saigne ; Miralda lui explique que Petiton l'a frappé	Son extra-diégétique : musique jouée par un accordéon et un violon (48 :22-49 :38)
56 :50		51	Le lendemain dans le jardin de Petiton : Petiton se dispute avec ses copains ; les copains s'en vont ; Nara apparaît devant sa cachette ; Nara bat Petiton pour se venger ; Petiton s'enfuit dans un hall de dépôt abandonné ; Nara le suit armé d'un couteau ; en pleurant, Petiton demande pardon ;	
57 :50	XXIV	52	Un jeune homme bat un rythme sur le baril ; il informe Nara que Bijou est morte ;	Son synchrone : musique rythmique accompagné par la voix de l'homme (57 :29-58 :32)
58 :45	XXV	53	Dans la maison de Nara : les gendarmes jettent les biens de la famille par la fenêtre ; les habitants observent cet événement ; Nara, Zorka et la grand-mère sont	Son synchrone : chanson chantée par une femme accompagnée par des guitares, un violon et

			expulsés de leur appartement ; ils ne portent que très peu de choses avec eux ;	un accordéon ; prolepse acoustique (58 :43)
1 :01 :50	XXVI	54	La soirée : des familles roms se sont installées autour d'un feu sur lequel de la viande est grillée ; une femme chante ; les hommes jouent de la guitare, du violon et de l'accordéon ; les gens s'amuse ; le fou a aussi l'air content ; les femmes dansent dans leurs vêtements colorés ; Nara tourne en rond ; Miralda est proche, mais elle ne participe pas à la fête ;	Son synchrone : musique de la fête (jusqu'à 1 :01 :50)
1 :03 :16	XXVII	55	La nuit : Les gendarmes arrivent en voiture ; ils demandent à Nara de présenter leurs papiers de nomades ; Nara répond qu'ils ne sont pas de nomades ; les gendarmes les expulsent et font brûler la caravane ;	Son extra-diégétique : bourdonnement des voix féminines accompagné par un violon (1 :03 :07)
1 :05 :09		56	La famille se met en marche ; la grand-mère porte son cartable sur le dos ; elle est résolue ; elle va chercher un avocat au risque de mourir sur la route ; Nara et Zorka la suivent ;	Son extra-diégétique : musique de la scène précédente (jusqu'à 1 :05 :09)
1 :06 :33		57	Les frères de Miralda conduisent en voiture derrière Nara ; ils laissent sortir Miralda pour les suivre ; Nara est agacé : sa mère ne s'arrête pas et sa fille ne veut plus marcher, car elle veut plutôt aller à l'école au lieu d'être nomade ; Nara hurle et jure ;	
1 :08 :22		58	Les frères retournent ; Miralda suit la famille en respectant une bonne distance ; Nara décide de téléphoner à la journaliste ; la grand-mère proteste : elle est toute seule sur la route ; Nara se met dans une cabine téléphonique ; il fixe le rendez-vous à Croix Fonsonne dans l'auberge « Le cheval blanc » ;	
1 :10 :39	XXVIII	59	Au bord de la route : la famille mange du pain ; ils se réchauffent à côté d'un feu ; un couple français passe en roulotte ; ils sont fascinés par les Roms ; ils font des photos comme souvenir ; Nara les chasse ; Attaqué par l'homme, Nara le bat et hurle « gadjo » ; Zorka observe son père avec horreur ;	
1 :11 :44	XXIX	60	Un paysage recouvert par la boue : en plan général : on voit Miralda qui s'approche ; il pleut ; la famille se trouve dans un quartier industriel qui semble être abandonné ; la famille a l'air très désespérée ; Miralda se cache dans les broussailles ;	Son extra-diégétique : une chanson triste chantée par une femme (1 :11 :44- 1 :11 :36);

1 :13 :10		61	Le lendemain : en plan général : la grand-mère se met en route en portant son cartable sur le dos ; Miralda les suit, larmes aux yeux ; Zorka porte son chat dans un panier ; elle se tourne quelques fois vers sa mère ; Miralda reste encore ignorée ; la grand-mère veut que l'image des Roms change dans les médias ; elle exige du respect, car les gens ne voient que les images de la fête lors du pèlerinage à Saintes- Maries-de-la-Mer ; en plan général : la famille en route suivie à distance par Miralda	Son extra diégétique : musique jouée par un violon (1 :11 :44 - 1 :12 :20) ; musique jouée par un accordéon (1 :12 :54- 1 :13 :10)
1 :14 :49	XXX	62	Arrivée au village : un pompier handicapé s'étonne de voir « les Bohémiens » ; il explique le chemin à Nara ; les frères de Miralda sont aussi arrivés au village ; ils ne comprennent pas ce que Nara veut faire ;	
1 :15 :40		63	Dans l'auberge : le serveur explique à Nara et à sa mère que la mendicité est interdite dans ce local ; il leur propose un terrain réservé aux nomades ; la journaliste est très enchantée de rencontrer Nara ; la grand-mère vole quelques fruits et du fromage tandis que Nara et la journaliste fixe le dîner à huit heures ;	Son extra-diégétique : musique jouée par un violon et un accordéon (1 :15 :40-1 :16 :03)
1 :17 :56		64	La famille s'en va en marchant par la boue et le quartier abandonné afin d'arriver au campement réservé aux nomades ; ce terrain n'est qu'une décharge publique ; ils retournent ; la grand-mère dit qu'il faut que la journaliste apprenne que ses enfants sont morts dans les camps de concentration ; Miralda est encore proche d'eux ;	
1 :19 :05	XXXI	65	Lors du dîner : la journaliste pose des questions à propos des femmes dans la « tribu » ; elle a l'air présomptueuse et ignorante ; des questions posées sur la mendicité et l'origine des Roms (Egypte ou Inde ?) ; Nara répond qu'il vient d'un bidonville ;	
1 :20 :39	XXXII	66	Dans un bistro : Zorka s'endort sur une table ; la grand-mère prédit l'avenir aux gendarmes en échange de quelques pièces de monnaie ;	
1 :22 :39	XXXIII	67	Lors du dîner : la journaliste continue avec ses questions sur la lutte pour la liberté des Roms et l'oppression des femmes ; ce sont plus ses constatations ou préjugés qu'elle a envers les Roms et qu'elle veut avoir vérifiés par les réponses	

			de Nara ; Nara lui répond qu'il veut faire l'amour avec elle ; dégoutée, elle se lève ; elle jette un billet sur le sol sur lequel Nara piétine et commence à danser ; les frères de Miralda entrent pour l'accompagner dehors	
1 :24 :15	XXXIV	68	Dans le village : il y a du brouillard ; tout est en gris ; Nara donne les signes à Zorka pour détourner le vendeur d'une petite épicerie ; le vendeur lui explique que le village est interdit au campement des nomades ; Zorka répond qu'elle n'est pas nomade et qu'elle veut devenir vétérinaire ; elle vole un camembert ; le vendeur la suit tandis que Nara vole d'autres choses ;	
1 :25 :49		69	La grand-mère se promène dans le village ; elle sent un bon repas ; elle ouvre la fenêtre d'une maison ; la table est déjà préparée ; le couple se dispute dans la chambre à côté ; l'homme insulte sa femme ; la grand-mère monte par la fenêtre ; elle s'assied à la table et mange du couscous et d'autres délicatesses ;	
1 :26 :19		70	Zorka pleure ; elle ne veut plus voler ; le père la gifle, puis il l'embrasse ;	
1 :29 :45	XXXV	71	Miralda apparaît dans les broussailles ; la famille continue sa route ; la grand-mère est affaiblie ; elle s'appuie sur Nara ; elle leur raconte combien elle a mangé ; Nara croit qu'elle rêve ; Zorka court chercher de l'aide au village ; il pleut ; la grand-mère veut que Nara donne ses cahiers à l'avocat ; Miralda se rapproche de Nara et la grand-mère ; la grand-mère ne peut plus marcher ; Nara l'allonge au bord de la route ; son dernier désir : enterrer les cahiers avec elle ; Nara demande à Miralda de l'aider ; Nara s'en va chercher un docteur ;	Son extra-diégétique : une courte mélodie jouée par un accordéon (1 :26 :24-1 :26 :28)
1 :30 :14		72	Miralda s'occupe de la grand-mère qui est affolée ; elle veut voir son père qui est en route avec sa mère ; on voit sur les collines un homme noir ;	Son extra-diégétique ; une partie d'une chanson chantée par une femme ; on entend aussi les claquements des talons (1 :29 :56- -30 :14)
1 :30 :20		73	La Mercedes rouge fait demi-tour et abandonne le village ;	Son extra-diégétique : mélodie jouée par un accordéon (1 :30 :25)
1 :31 :28		74	La grand-mère est morte dans la pluie, allongée dans la boue ; la Mercedes arrive avec les frères ;	Son extra-diégétique : la chanson de la première scène

			Nara et Zorka sont dedans ; les frères courent vers le corps mort ; Miralda embrasse sa fille ; une situation triste, pleine de larmes ;	(1 :31 :16)
1 :31 :59		75	L'enterrement de la grand-mère : elle est enterrée sur une colline ; Nara et Zorka descendent de la colline ; en bas, il y a des nomades ;	Son extra-diégétique : on entend encore la chanson de la scène précédente.
1 :33 :14	XXXVI	76	En plan général : les nomades se mettent en marche ; des charrettes et des différents animaux, comme les chèvres, les chevaux, les ânes et les ours les accompagnent ; ils disparaissent derrière un virage ;	Son extra-diégétique : on entend la chanson de la scène 70 (jusqu'à 1 :33 :14)
1 :35 :35		77	Générique de fin sur un fond noir	Son extra-diégétique : musique jouée par un accordéon et un violon

Zusammenfassung

In der Arbeit wird das Bild der Roma in „Gadjo dilo“ (1997) und „Les Princes“ (1983), zwei Filmen aus der Roma-Trilogie von Tony Gatlif näher analysiert.

Das Bild der Roma wurde in der Geschichte weitläufig durch negative Stereotypen bestimmt. Sie wurden oft als unzivilisierte, gefährliche und asoziale Außenseiter der Gesellschaft dargestellt. Es gibt jedoch auch positive Stereotypen, der sich hauptsächlich die Kunst bediente. So galten Roma als ein freudiges, musizierendes und wanderndes Volk. Sie besaßen jedoch weiterhin die Eigenschaften des Fremdartigen und Exotischen.

Im politischen und kulturellen Diskurs bilden die Roma heutzutage die größte ethnische Minderheit Europas. Sie kämpfen sowohl auf nationaler als auch auf internationaler Ebene um die Anerkennung ihrer Rechte. Obwohl die Roma eine kulturelle und soziale Vielfalt präsentieren, werden sie oft als homogene Gruppe angesehen. Die Heterogenität der Gruppe spiegelt sich aber in den verschiedenen Bezeichnungen wider, die je nach Nation, sozialem und politischem Status variieren. Zur Vereinheitlichung und zur Erfassung aller Gruppen wurde der Begriff „Roma“ während des ersten Internationalen Roma – Kongresses 1971 eingeführt. Viele wissenschaftliche Forschungen befassen sich mit kulturellen Fragen der Roma, wie etwa ihrer Herkunft, oder versuchen ihre Identität zu definieren. Zu ihrem kulturellen Reichtum gehören ihre Musik und ihre Sprache, die sich ebenfalls positiv auf die Identitätsbildung auswirken.

Die Darstellung der Roma erfolgte oft durch die Nicht-Roma, die Gadjés. Eine andere Perspektive in das Wesen und Leben der Roma bietet der französische Regisseur Tony Gatlif, dessen Wurzeln ebenfalls im Kulturkreis der Roma liegen. Tony Gatlif sieht sich durch seine Herkunft deshalb auch als Vermittler der Roma, der ihre Kultur und Lebensweise seinem europäischen Publikum näher bringen will. Jedoch die emotionale Bindung des Regisseurs an das Thema verhindert eine objektive Darstellung der Roma in seinen Filmen fernab von Stereotypen und Klischees.

Lebenslauf

Persönliche Daten

Name: Stanislava Komlenac
e-mail: s.komlenac@gmail.com
Geburtsdatum: 14. Februar 1989, Osijek (Kroatien)
Staatsbürgerschaft: Österreich

Allgemeine Schulbildung

1995 – 1999 Volksschule 1220 Wien, Konstanziagasse 24 – 26
1999 –2007 BG/BRG/BORG Polgarstraße 24,1220 Wien,
Oberstufenrealgymnasium mit Instrumentalunterricht, Fach: Gitarre;
Maturaabschluss 2007

Akademische Ausbildung

seit 2007 Diplomstudium Romanistik Französisch an der Universität Wien, freie
Wahlfächer: Musikwissenschaft, Deutsch als Fremd-und
Zweitsprache; zahlreiche Sprachaufenthalte in Frankreich;
Leistungsstipendium 2011

Berufliche Erfahrung/Praktika

August 2005 Ferialpraktikum in der BAWAG P.S.K.
Wintersemester 2011 Hospitations- und Unterrichtspraktikum in der VS II
Greiseneckergasse, 1200 Wien

Sprachkenntnisse

Deutsch
Kroatisch
Englisch
Französisch
Spanisch

Sonstige Kenntnisse

Abschlusszertifikat im Hauptfach Blockflöte an der Musik- und
Singschule Wien; weitere musikalische Ausbildung: Saxophon,
Gitarre und Tamburizza